ستارہ
یا
بادبان
عسکری

V.P.P. for Rs 33 - Ps 50 - Ps only
V.P.P. Rs. THIRTY THRE Ps fifty. Ps only

33/50

سِتارہ یا بادبان

محمد حسن عسکری

تقسیم کار

ایجوکیشنل بُک ہاؤس

مسلم یونی ورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۱

بار اوّل --------- ۱۹۷۷
تعداد --------- ۵۰۰
قیمت ---------

مطبع : اسرار کریمی پریس ، الہ آباد

پبلشر
علی گڈھ بک ڈپو
شمشاد مارکیٹ ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۱

ترتیب

ادبی مسائل

ستارہ یا بادبان ۵
استعارے کا خوف ۷
ادب یا علاج الغربا ۱۷
فنی تخلیق اور درد ۳۷
ادب اور جذبات ۴۸
داخلیت پسندی ۶۰
نفسیات اور تنقید ۶۷
فرائڈ اور جدید ادب ۷۵
تنقید کا فریضہ ۸۷
پیروی مغربی کا انجام ۱۰۱
قحط افعال ۱۱۱

موجودہ اردو ادب

محاوروں کا مسئلہ ۱۲۰
کچھ اُردو نثر کے بارے میں ۱۲۹
گر ترجمے سے فائدہ اخفائے حال ہے ۱۳۹
اسالیب نثر اور ہمارے ادیب ۱۴۹
اُردو میں طنز کے اسالیب ۱۵۹
چھوٹی بحر ۱۶۷
ہمارے ہاں ڈراما کیوں نہیں ۱۷۷

مطالعے

بھلا مانس غزل گو ۱۸۴
مزے دار شاعر ۱۹۷
کچھ فراق صاحب کے بارے میں ۲۳۰
محسن کاکوروی ۲۳۸
منٹو ۲۶۷

بیسویں صدی

آدمی اور انسان ۲۸۱
رومال کی زنجیر ۲۹۹
حکایتِ نے ۳۲۳

مُصوّری

شاکر علی ۳۳۲
روداد ۳۴۵

ستارہ یا بادبان

فرانس میں ایک بڈھے کرنل صاحب تھے جنھیں کچھ لکھنے پڑھنے کا شوق تھا۔ چوری سے جائے ہیرا پھیری سے نہیں جاتا۔ عمر سپاہیوں کو لیفٹ رائٹ کرتے گزری تھی فوج سے الگ ہوئے تو ادیبوں کو پریڈ کرانے کی سوجھی۔ چنانچہ ایک ادبی رسالہ نکال بیٹھ گئے اور ادیبوں کو بتانے لگے کہ فرانسیسی کس طرح لکھی جاتی ہے۔ نئے شاعروں سے انھیں بڑی شکایت تھی کہ یہ لوگ فرانسیسی بالکل نہیں جانتے۔ سادگی، سلاست، روانی کے ساتھ نہیں لکھتے، خواہ مخواہ بات اُلجھا کے کہتے ہیں۔ لہٰذا کرنل صاحب نے ہر مہینے نظموں کی اصلاح فرمانی شروع کر دی۔ چلتے چلاتے والیری کی نظم "سمندر کے کنارے ایک قبرستان" کا بھی نمبر آیا۔ والیری کی ایک لائن یوں تھی ——

LE VENT SE LEVE! ILFANT TENTER DEVEVRE

ہوا سنکنے لگی! جینے کی کوشش کرنی چاہیے۔

کرنل صاحب نے اسے ٹکسالی اور ٹھیٹ فرانسیسی میں یوں تبدیل کیا ——

LE VENT SE LEVE! IL FANT VIVRE MAVIE

کرنل صاحب کی اصلاح کے بعد زبان بامحاورہ ہو گئی یا نہیں، اس کا تو مجھے پتہ نہیں، اتنی فرانسیسی مجھے نہیں آتی۔ لیکن شاعری ضرور غائب ہو گئی۔ پہلے تو یہی دیکھیے کہ خیال کتنا بدل گیا۔ کرنل صاحب نے کہا ہے مجھے جینا چاہیئے۔ ایک انگریزی مترجم نے اُسے یوں کر دیا ہے کہ تمھیں جینا چاہیے۔ اس کے برخلاف والیری نے اپنی اس خواہش کو ایک عام اصول کی حیثیت دی ہے۔ اس نے یہ جملہ کہا تو اپنے آپ سے ہی ہے، مگر اس طرح جیسے تمام دوسرے انسانوں سے کہا ہو۔ اس طرح اس نے اپنی ایک اندرونی تحریک کو زندگی کے متعلق ایک رویے کی شکل دے دی ہے۔ فلسفۂ زیست والے کہا کرتے ہیں کہ جب آدمی اپنے لئے کوئی چیز انتخاب کرتا ہے تو دراصل ساری انسانیت کے لئے انتخاب کرتا ہے۔ والیری نے لفظ ہی ایسے چنے ہیں کہ انتخاب کی دونوں منزلیں ایک ہو کر رہ گئی ہیں، تخصیص اور عمومیت کا فرق مٹ گیا ہے۔ شاید کرنل صاحب الفاظ کو خیال کا لباس یا زیور سمجھتے ہوں گے۔ لیکن یہاں تو خیال بھی ان کے پلے نہیں پڑا۔ اب شاعری کی بات لیجیے۔ سارتر نے کہا ہے کہ مصور ٹنٹورینٹو اپنی افسردگی کو زرد آسمان بنا دیتا ہے۔ یہی حال اس لائن کا ہے۔ والیری نے اپنی ایک اندرونی تحریک کو نغمہ بنا دیا ہے۔ یہ صرف جینے کی خواہش کا اظہار یا اعلان نہیں بلکہ یہ لائن بذات خود جینے کی کوشش ہے۔ اس لائن میں دو جملے ہیں۔ ایک فطرت کے بارے میں دوسرا انسان کے متعلق۔ افسوس یہ ہے کہ فرانسیسی کی آوازیں اردو رسم الخط میں منتقل نہیں ہو سکتیں۔ بہر حال شعر ول پر غور کیے بغیر مضمون لکھنا حماقت ہے، گو یہ حماقت اردو میں ہمیشہ سرزد ہوتی رہتی ہے۔

خیر ——— DE VENT SELIVE یہ صرف ہوا کی صورتی عکاسی نہیں ہے۔ ان آوازوں میں فطرت پر انسان کا رشک اور فطرت کے متعلق ایک مستقل نظریہ بند ہے۔ فطرت کے لئے جینا کس قدر آسان ہے! اس کے برخلاف انسان کے لئے جینا ایک مستقل کاوش اور جد و جہد ہے اُسے خارجی اشیاء سے بھی لڑنا پڑتا ہے اور اپنے آپ سے بھی۔ یہ ساری کشمکش اس فقرے میں آگئی ہے:———

IL FANT TENTER DE VIVSE

چنانچہ اس لائن میں جتنے بھی معنی ہیں وہ الفاظ کے اندر ہیں۔ الفاظ بدل دیجیے تو پورا تجربہ رخصت ہو جاتا ہے۔ والیری اور کرنل صاحب کے درمیان صرف اتنا ہی فرق نہیں تھا کہ والیری کو الفاظ کی نغمگی کا احساس کچھ زیادہ حاصل ہو۔ یہ احساس بھی زندگی اور فن کے بارے میں ایک خاص رویّے سے پیدا ہوتا ہے۔ جب تک آدمی اپنی ایک ایک حس کو خارجی اشیا میں داخل نہ کر دے اور خارجی اشیا کو اپنی ایک ایک حس میں جذب نہ کرے والیری کی سی شاعری نہیں ہوتی۔

یہ رویّہ کون سا ہے، فن کا خارجی اشیا سے، اپنے آپ سے، اور اپنے فن سے کیا رشتہ ہوتا ہے، یہ باتیں ایسی ہیں جن کے متعلق کچھ کہنے کا مجھے حق نہیں پہنچتا۔ "پھسلن" لکھنے کے بعد اگر میں یہ سمجھ بیٹھوں کہ شیکسپیئر کے ذہنی عوامل بھی میری گرفت میں آ گئے، تو یہ میری خود فریبی بلکہ جہالت ہو گی۔ لیکن ادب کے ایک معمولی طالب علم کی حیثیت سے اس قسم کے سوالات بھی ذہن میں پیدا ہوتے لازمی ہیں۔ مجھے تو ادب کی تخلیق کا ذاتی تجربہ حاصل نہیں ہے تو بس اتنا ہی کر سکتا ہوں کہ بڑے شاعروں نے اپنے کام کے متعلق جو کچھ کہا ہے۔ اس کی مدد سے تخلیق کے اندرونی عمل کو اُلٹا سیدھا سمجھنے کی کوشش کروں۔ اس کی حیثیت بالکل ایسی ہی ہو گی جیسے میں کسی کا سفرنامہ پڑھ کر قطب شمالی کا نقشہ کھینچنے بیٹھ جاؤں۔ خیر، دل لگی کی خاطر ہی سہی ——— جینے کی کوشش کرنی چاہیے۔!

اس مقصد کے لیے میں نے دو چیزیں چھانٹی ہیں۔ ایک تو میلارمے کی نظم۔ دوسرے جرمن فلسفی ہائیڈیگر کا ایک مضمون جس میں اس نے ہیلڈرلن کے کلام سے شاعری کے متعلق پانچ بنیادی باتیں نکال کر پیش کی ہیں۔ میلارمے کی نظم فرانسیسی ہی میں نقل ہونی چاہیے تھی۔ کیونکہ جو باتیں باقی دو لوگوں نے فلسفیانہ انداز میں کہی ہیں وہ میلارمے نے اپنی ٹکنیک کے ذریعے کہی ہیں لیکن اردو میں تو زیادہ سے زیادہ انگریزی ترجمہ ہی دیا جا سکتا ہے۔ میرا جی تو جرأت رندانہ کر بیٹھے تھے لیکن میرا عقیدہ ہے کہ اردو میں میلارمے کا ترجمہ نہیں ہو سکتا۔ بلکہ انگریزی

میں بھی روجر فرائی کا ترجمہ جرأت رندانہ ہے زیادہ کچھ نہیں۔ جو شخص میلارمے کی نظمیں قافیوں کے بغیر ترجمہ کر ڈالے وہ نیک نیت تو ضرور ہے، میلارمے کی شاعری نہیں سمجھتا۔ اس ترجمے میں شعروں کا مطلب تو ضرور آ گیا ہے، شاعری کو فرائی صاحب نے میلارمے کے پاس ہی رہنے دیا ہے خیر، یہاں انگریزی ترجمے کے بغیر گزارہ نہیں ہو سکتا، اس لئے حاضر ہے۔ نظم کا نام ہے "سلام" یہ نظم ادیبوں کے ایک اجتماع کے موقع پر کہی تھی :-

SALUTATION

1. NOTHING! THIS FOAM AND VIRGIN VERSE
TO DESIGNATE NOUGHT BUT THE CUP;
SUCH, FAR OFF, THERE PLUNGES A TROOP
OF MANY SIRENS UPSIDE DOWN.

2. WE ARE NAVIGATING, MY DIVERSE
FRIENDS! I ALREADY ON THE POOP
YOU THE SPLENDID PROW WHICH CUTS
THE MAIN OF THUNDERS AND OF WINTERS;

3. A FINE CLERIETY CALLS ME
WITHOUT FEAR OF ITS ROLLIING
TO CARRY, UPRIGHT, THIS TOAST

4. SOLITUDE, REEF, STAR

TO WHATEVER IT WAS THAT WAS WORTH

OUR SAIL'S WHITE SOLICITDE.

میلارمے اس دعوت میں نوجوان ادیبوں کا جامِ صحت پینے کے لئے کھڑا ہوا ہے۔ یہ کوئی فلسفیانہ موشگافیوں کا وقت نہیں۔ ایک رسمی موقع ہے، اور اسے ہلکی پھلکی باتیں کرنی ہیں۔ اسی موقع کی مناسبت سے اس نے اپنی نظم کی پہلی سطر میں ہی کہہ دیا ہے کہ یہ تو کچھ بھی نہیں، پیالے کے جھاگ ہیں، اور ایسے ہی میرے یہ شعر ہیں۔ یعنی یہ ساری نظم ایک کھیل ہے۔ لیکن اس نظم کی طرح فنّی تخلیق کا آغاز بھی اسی "کچھ بھی نہیں" اسی کھیل سے ہوتا ہے۔ آج کل کچھ نقاد ایسے بھی ہیں جو فن کے سلسلہ میں کھیل کا نام سن کر بگڑ جاتے ہیں، اور فوراً یہ سمجھانا شروع کر دیتے ہیں کہ کھیل کا نفسیاتی مطلب کیا ہے اور انسان کے لئے اس کی حیاتیاتی اہمیت کتنی ہے۔ لیکن فن کار یہ سوچ کر لکھنے نہیں بیٹھتا کہ اس وقت مجھے انسان کی ایک زبردست خدمت انجام دینی ہے۔ اس کی تخلیقی سرگرمی کے نتائج انسانیت کے لئے کتنے ہی اہم کیوں نہ ہوں، تخلیقی لمحے میں اُسے نتائج سے سروکار نہیں ہوتا۔ عشق کرنے سے پہلے آدمی یہ نہیں سوچا کرتا کہ نسلِ انسانی کی افزائش میرا فرض ہے۔ فن کار بھی ایک تخلیقی شہوت کے پنجے میں گرفتار ہوتا ہے وہ اِس کھیل کے لطف کی خاطر اپنے آپ کو اس تحریک کے حوالے کر دیتا ہے۔ اس معاملے میں فن کار کی حیثیت کچھ عورت کی سی ہے۔ برسوں کے دُکھ تخلیقی لمحے کی لذّت میں تحلیل ہو کے رہ جاتے ہیں۔ اس کھیل کی مسرت میں فن کار کو یہ بھی یاد نہیں رہتا کہ وہ کون سی اذیت اپنے سر لے رہا ہے۔ ہربرٹ ریڈ صاحب کے دل پر کھیل کی حیاتیاتی عظمت جتنی چاہے نقش ہو لیکن فن کار کے لئے تخلیق منجملہ اور باتوں کے کھیل بھی ہے —— اور انھیں معنوں میں جو معنی بچے اس لفظ کے سمجھتے ہیں۔ ہیلڈرلن نے شعر گوئی کے متعلق سب سے پہلی بات یہی کہی ہے کہ یہ سب سے معصومانہ مشغلہ ہے۔ وہ اس لئے کہ بقول ہائیڈیگر شعر گوئی حقیقت پر براہ راست اثر انداز نہیں

ہوتی۔ یہ عمل نہیں ہے۔ یہاں ہمیں فیصلے نہیں کرنے پڑتے، جن کے ذریعے جرم یا گناہ پیدا ہوتا ہے۔ یہ بات پوری طرح درست نہیں، لیکن فنی تخلیق پر بظاہر کھیل ہی معلوم ہوتی ہے —— خصوصاً فن کار کو کم سے کم تخلیق کے وقت۔ دراصل تخلیق اتنی دہشتناک چیز ہے کہ اگر یہ ایک بے ضرر کھیل نہ معلوم ہو تو فن کار اس کے پاس نہ پھٹکے۔ چنانچہ کھیل بھی شاعری کا ایک لازمی جزو ہے۔ جس کے بغیر شعر وجود میں نہیں آسکتا۔ ہائیڈیگر نے کھیل کو شاعری کا ایک بے ضرر حاشیہ بتایا ہے —— یعنی جس طرح پہاڑ کے ساتھ وادی لگی رہتی ہے، فن کار کی شخصیت کا ایک عنصر دل لگی بازی بھی ہے۔ بلکہ ایزرا پاؤنڈ کے خیال میں تو ہر بڑا شاعر کسی نہ کسی حد تک پھکڑ باز ہوتا ہے۔ خیر مجھے تخلیق کا پتہ ہی کیا ہے لیکن ٹامس مان جیسے بھاری بھرکم آدمی نے مجھے ہی بتایا ہے کہ غیر فن کاروں کو فن کار کی جو چیز سب سے زیادہ ڈراتی ہے وہ اس کا چلبلا پن ہے۔ اوروں کو چھوڑئیے، ٹینیسن جیسا شخص دیگز سے اسی لئے بدک گیا۔ بہرحال فن کار کے لئے تخلیق کا آغاز اسی طرح ہوتا ہے، جیسے میلارمے کی نظم شروع ہوئی ہے —— ارے صاحب چھوڑئیے، یہ تو کچھ بھی نہیں، جھاگ ہے۔

جھاگ اُٹھنا شروع ہوا تو میلارمے کو اس میں سب سے پہلے جل پریاں غوطے لگاتی نظر آئیں۔ یہ تخلیق کا دوسرا عنصر ہوا —— خواب۔ اس لفظ کی نفسیاتی اور حیاتیاتی تفسیریں شروع نہ کیجئے۔ ابھی ہم انسانی زبان بول رہے ہیں اور فن کاروں کی توہین کرنا چاہتے ہیں۔ آگے چل کر چاہے ہمیں یہ ماننا پڑے کہ فن میں جو حقیقت ہے اس کے مقابلے میں اور حقیقتیں صرف ایک سایہ ہیں۔ لیکن چونکہ فن اس چیز سے علیحدہ ہے جسے ہم روزمرہ کی زندگی میں حقیقت کہتے ہیں۔ اس لئے ہمیں یہ پہلی نظر میں بے حقیقت اور بے اصل معلوم ہوتا ہے۔ فن انسانی ذہن کے کسی عمل کو رد کرنا جانتا ہی نہیں، یہ تو ساری سطحوں پر ایک ساتھ چلتا ہے۔ کولرج نقاد بن گیا تو اس نے خیال آرائی اور تخیّل کا فرق بتانے میں صفحے کے صفحے سیاہ کر ڈالے۔ مگر فن کار دیدہ دانستہ اپنے آپ کو روزمرہ کی حقیقت سے الگ کرتا ہے۔ وہ جان بوجھ کر خواب دیکھنے بیٹھتا ہے۔ عام لوگوں کی طرح خواب دیکھنے سے جھینپتا نہیں۔ اسی خیال آرائی کے ذریعے اس کا

فنی تخیل حرکت میں آتا ہے۔ میلارمے نے تو اسے ایک باقاعدہ ریاضت بنا دیا تھا۔ یہ خواب دیکھنے کا عمل بھی فن کار کے کھیل کا ایک حصّہ ہے، اور اس کے بغیر شعر و شاعری تو الگ رہی زولا کا حقیقت پرستانہ قصّہ بھی نہیں لکھا جا سکتا۔ زولا نے رد گوں ماکار خاندان کی کہانی نقل مطابق اصل لکھی، مگر خاتمہ سمجھ میں نہیں آرہا تھا۔ اتنے میں فرانس کو ۱۸۷۰ء میں جرمنی نے شکست دی۔ زولا نے کہا کہ ہاں، اب ہوا، مجھے ایسے ہی واقعے کی ضرورت تھی۔ یہ جھاگ میں سے نکلنے والی جل پریاں نہیں تو اور کیا ہیں؟ یہ غیر حقیقی فضا بھی فن کے لئے اتنی ہی ضروری ہے جیسے پہاڑ کے لئے بادل۔ حقیقت میں ڈوب جانے کے لئے فن کار کو پہلے روزمرہ کی حقیقت سے قطع تعلق کرنا پڑتا ہے۔ میلارمے کی جل پریوں کے سلسلے میں ابھی آپ نے UPSID DOWN کا فقرہ پڑھا۔ اس کی فرانسیسی AL'ENVER میلارمے نے اس کا قافیہ رکھا ہے VERS یعنی شعر۔ واقعی ان دونوں باتوں میں بڑا گہرا تعلق ہے۔ شعر کے کہنے کے لئے شاعر کو یوں ہی کھڑا ہونا پڑتا ہے کہ سر نیچے ٹانگیں اوپر۔ حقیقت کی اصلی شکل اس طرح نظر آتی ہے۔ فن کار اپنے کھیل کی دُھن میں یہ بھی کر گزرتا ہے۔ حقیقت کی سرحد پھلانگ جانے کے بعد اس کے ساتھ کیا بات پیش آتی ہے؟

میلارمے نے دوسرے بند کے شروع میں کہا ہے ——— "ہم سمندر میں چل رہے ہیں" جب تک شاعر اپنے خواب کو الگ رہ کر دیکھتا رہا۔ یہ ایک کھیل تھا لیکن جیسے ہی وہ اپنے خواب کے اندر داخل ہوا یہ کھیل مہم بن گیا ——— سمندر کے سفر کی طرح مشکل اور خطرناک۔ یہ مہم کیا ہے؟ اپنی اندرونی دنیا کی تفتیش؟ انسانی فطرت کے رازوں کی جستجو؟ حقیقت عظمیٰ کی تلاش؟ جو چاہے کہہ لیجئے۔ اس سفر میں آدمی سبھی کچھ ڈھونڈتا ہے۔ لیکن اس مہم کا ایک اور بھی زیادہ بنیادی مطلب ہے۔ ہیلڈرلن کہتا ہے کہ انسان کے پاس خدا کا سب سے خطرناک عطیہ زبان ہے۔ اور یہ تحفہ اس لئے دیا گیا ہے وہ بتائے میں کیا ہوں۔ اگر بخبر ایک فلسفۂ حیات گڑھنے بیٹھے تو پتہ نہیں وہ کیا کہے گا۔ بہرحال ہم اپنے نقطۂ نظر سے دیکھیں تو انسان اور بخبر میں

یہ فرق محسوس ہوتا ہے کہ انسان کے لئے وجود ایک اندرونی تجربہ ہے۔ پتھر کے لئے نہیں۔ انسان جو کچھ بھی ہے وہ اس وقت بنتا ہے جب اپنے ہونے کا اقرار کرے۔ اس اقرار کے بغیر انسان وجود میں نہیں آتا اور انسان کا سب سے پہلا اور بنیادی کام ہے وجود میں آنا۔ باقی سارے کام اس کے بعد آتے ہیں۔ انسان اپنے جس وجود کا اقرار کرتا ہے وہ کیا چیز ہے؟ یہ ایک رشتہ ہے دوسری چیزوں کے ساتھ۔ جو اصول چیزوں کو ایک دوسرے سے الگ اور ایک دوسرے سے منسلک رکھتا ہے، اُسے ہیلڈرلن نے "قربت" کا نام دیا ہے۔ انسان وجود میں آنے کے لئے یہ اقرار کرتا ہے کہ اس "قربت" کا ایک حصہ ہوں۔ یعنی انسان دوسری چیزوں کی مدد سے وجود میں آتا ہے۔ اس کا اعتراف اور اقرار ہی وجود ہے۔ اس اقرار کا ذریعہ انسان کے پاس زبان ہے۔ آسانی کے لئے میں نے ذریعہ کہہ دیا۔ زبان اس سے بھی زیادہ لازمی چیز ہے۔ لفظ صرف و محض چیزوں کا نام یا چیزوں کا بیان نہیں، چیزیں قلب ماہیت پا کر لفظ بن جاتی ہیں۔ یعنی زبان بھی اسی "قربت" میں شامل ہے۔ جس میں انسان شامل ہے۔ انسان کا وجود اور زبان لازم و ملزوم ہیں۔ پھر زبان خطرناک کیوں ہے؟ کیونکہ زبان ہمیں چیزوں کے سامنے لا کھڑا کرتی ہے، اور دوسری چیزوں کا وجود ہمیں اپنے وجود کے لئے خطرناک معلوم ہوتا ہے۔ انسان وحدہٗ لاشریک اور مطلقِ کُل بننا چاہتا ہے، دوسری چیزیں اس کا یہ حق غصب کرنے پر تُلی نظر آتی ہیں۔ انسان کی سب سے بڑی اندرونی کشمکش یہ ہے (راقم نے تو ثابت کر دکھایا ہے کہ یہ حیاتیاتی کشمکش ہے) کہ انسان چیزوں کی آگاہی کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا، لیکن اس آگاہی سے ڈرتا بھی ہے۔ یہی وہ "مایۂ نشاط" ہے جس کے متعلق فراق صاحب نے کہا ہے۔ "بلائیں یہ بھی محبت کے سر گئی ہوں گی"۔ یہ سرمستی ایسی ہے کہ بعض وقت انسان اس پر موت کو ترجیح دیتا ہے۔ ؎

تمہیں تو اہلِ ہوس امتحاں سے بھاگ چلے
یہ کیا ضرور کہ ہوتی تو موت ہی ہوتی

لیکن فن کار جان بوجھ کر اس امتحان میں پڑتا ہے ——— اور کھیل کے بہانے لفظوں سے کھیلنے میں موت کا سامنا ہوتا ہے۔ ہیلڈرلن نے کہا ہے کہ شاعر کسی وقت بھی "آسمانی بجلیوں" کا شکار ہو سکتا ہے۔ لیکن فن کار کا تو کام ہی یہ ہے کہ وہ کھیل ہی کھیل میں موت کے منہ میں کود پڑے۔ یہی میلارمے کا بحری سفر ہے۔ دوسرے بند کی آخری لائن میں جس سمندر کا ذکر ہے۔ وہ بھی "قربت" ہے جس میں ڈوبے بغیر انسان کو وجود حاصل نہیں ہوتا۔ پھر یہ سمندر کبھی تو جاڑے میں منجمد ہو جاتا ہے کبھی اس میں بجلی کڑکنے لگتی ہے۔ جب آدمی چیزوں کی آگاہی سے ڈر کے اپنے اندر سکڑ جائے تو یہ وجود کا انجماد ہے۔ پھر جب آگاہی آتی ہے تو لرزہ براندام کر کے رکھ دیتی ہے۔ غرض انسان کے لئے فرقتِ لیلیٰ اور قربتِ لیلیٰ دونوں ہی عذابِ جان ہیں۔ لیکن دل لگی باز فن کار دونوں ہی عذاب قبول کرتا ہے۔ وہ اپنے خوابوں کی جل پریوں کا تماشا دیکھتے دیکھتے ایک دم سے چونکتا ہے تو پتہ چلتا ہے کہ میں تو ایک ہولناک سمندر میں سفر کر رہا ہوں جہاں دو زبردست خطرے ہیں ——— یا تو جہاز برف میں گڑ کر رہ جائے یا بجلی کا نشانہ بن جائے لیکن اگر وہ سفر سے دست بردار ہو جائے تو فن کار کی حیثیت سے اپنا وجود قائم نہیں رکھ سکتا۔ یہاں بھی اس کی دل لگی بازی کام آتی ہے اور وہ نہایت اطمینان سے کہہ دیتا ہے۔

NOUS NAVIGUONS (ہم تو سفر کر رہے ہیں)

لیکن اس سفر میں فن کار بالکل اکیلا بھی نہیں ہوتا۔ صرف اپنے ہم عصر ہی نہیں، بلکہ جو فن کار گزر چکے ہیں اور جو آنے والے ہیں وہ سب کے سب اس میں شریک ہیں۔ یوں کہئے کہ انفرادی طور سے فن کار نہیں بلکہ فن کار کے ذریعے اس کے فن کی پوری روایت سفر کرتی ہے۔ زنجیر اور کڑیوں کی تشبیہ یہاں مناسب نہیں رہے گی۔ شاعر ایک فرد کی حیثیت سے اپنی روایت سے الگ تو ہے، لیکن یہ روایت اس کے اندر رہ کر عمل کرتی ہے اور وہ اس روایت کے اندر رہ کر۔ یہ ایک اور قسم کی "قربت" ہے۔ جس کا اقرارِ فن کار کو کرنا پڑتا

ہے۔ میلارمے نے اُسے جس طرح ظاہر کیا ہے، وہ بات انگریزی ترجمے میں نہیں آئی۔ انگریزی میں تو خالی خولی (DIVERSE FRIENDS) ہے لیکن میلارمے کے یہاں دوسرے بند کی پہلی لائن (DIVERS) پر ختم ہوتی ہے اور دوسری (AMIS) سے شروع ہوتی ہے۔ فرانسیسی میں یہ دونوں لفظ ملاکر پڑھے جائیں گے۔ یعنی دونوں ایک بھی ہیں اور الگ الگ بھی۔ یہ تو خیر ایک فن کار کا دوسرے فن کاروں سے رشتہ ہوا۔ لیکن دراصل اس سفر میں فن کاروں کے ساتھ ساتھ سارے انسان بھی شامل ہیں۔ کیونکہ شاعر زبان استعمال کر رہا ہے۔ جو مشترکہ ملکیت ہے۔ زبان اپنی جگہ خود ایک رشتہ ہے، اور ایک تعلق ہے۔ زبان کا مفہوم ہی یہ ہے کہ ایک آدمی بول رہا ہے اور دوسرا اُسن رہا ہے۔ میلارمے نے تو اپنی ایک اور نظم میں اتنا ہی کہا تھا کہ شاعر قبیلے کے الفاظ کو خاص تر معنی عطا کرتا ہے۔ لیکن زبان چونکہ اصل میں گفتگو ہے، اس لئے شاعر زبان کو قبول کر کے اور اسے اپنے سفر کا ذریعہ بنا کے سارے انسانوں کو حرکت میں لاتا ہے۔ جب شاعر کے ذریعے زبان اپنا سفر شروع کرتی ہے تو جتنے لوگ یہ زبان بولتے ہیں، وہ سب کے سب ساتھ گھسٹتے چلے آتے ہیں۔ یہ لوگ شاعر کے ساتھ بندھے ہوئے ہیں اور شاعر ان لوگوں کے ساتھ۔

اب میلارمے کا چوتھا بند لیجئے۔ شاعر کا کھیل ہمارے دیکھتے دیکھتے سفر بن گیا۔ اور وہ اس کے خطرات سے آگاہ بھی ہو گیا۔ وہ چیزوں کے درمیان سفر کر رہا ہے اور اُسے یہ بھی معلوم ہے کہ میری ہستی کو ان سے خطرہ لاحق ہے۔ لیکن یہی چیزیں اس کے وجود کی خالق بھی ہیں۔ اب اس کے سامنے یہ سوال ہے کہ اپنے آپ کو ان چیزوں کے سپرد کر دوں۔ مگر اس وقت تک "قربت" کے احساس کی سرمستی اس پر غالب آچکی ہے۔ اب وہ خود فیصلہ نہیں کرتا، یہ سرمستی فیصلہ کرتی ہے۔ چیزیں اُسے پکار رہی ہیں اور اس بلاوے میں جو نشاط ہے وہ اس کی رَو میں بہہ گیا ہے۔ اب وہ لڑکھڑا کے گر پڑنے سے بھی نہیں ڈرتا۔ اس کی

دل لگی بازی اسے کہاں لے آئی ہے!

آخر اس سفر کا ماحصل کیا ہے؟ پہلے تو ہیلڈرلن اور ہائیڈیگر کا نظریہ دیکھئے۔ انسان اس وقت تک وجود میں نہیں آتا جب تک کہ موجودات سے "قربت" کا اقرار نہ کرے۔ یہ اقرار زبان کے ذریعے ہوتا ہے، اور اس طرح کہ چیزیں لفظ بن جاتی ہیں۔ چنانچہ ایک طرف تو زبان انسان کو وجود میں لاتی ہے، دوسری طرف چیزوں کو ثبات بخشتی ہے۔ اگر زبان نہ ہو تو انسان کے لئے دنیا نہ ہو۔ زبان دراصل گفتگو ہے۔ اس لئے انسان کا وجود ہی گفتگو ہے۔ زبان کے ذریعے انسان اپنے وجود کا اقرار کرتا ہے اس لئے انسان کی زندگی اور شعر، ایک ہی چیز کے دو نام ہیں۔ لیکن شاعر کی کاوشوں کا ماحصل یہ ہے کہ انسان اور انسان کی زندگی وجود میں آئے۔

میلارمے اس نظم میں تخلیقی فن کار کے نقطۂ نظر سے سوچ رہا ہے، اس لئے اسے اپنے سفر کے ماحصل سے کوئی سروکار نہیں۔ اگر فن کار اپنے کام کے فائدے گنوانے لگے اور اس کی سرپرستی میں فرق آجائے تو وہ تخلیق نہیں کرسکتا۔ اس کے لئے تو اپنی تخلیقی سرمستی ہی سب کچھ ہے۔ چنانچہ میلارمے نے اپنی جد وجہد کے تین پہلو بڑے لاابالی پن سے گنوادئے ہیں — تنہائی، چٹان، ستارہ، ممکن ہے ان مسافروں کا جہاز سمندر کی ویرانیوں میں کھو جائے۔ ممکن ہے چٹان سے ٹکرا کے پاش پاش ہوجائے۔ ممکن ہے ستاروں تک جا پہنچے۔ فن کار ان امکانات سے واقف ہے، مگر ان سے بے نیاز بھی ہے، اسے تو بس یہ دھن ہے کہ سفر جاری رہے۔

OUR SAIL'S WHITE SOLICITUDE:-

انگریزی کے مترجم نے WHITE کہہ کے بات ٹلادی ہے۔ فرانسیسی میں BLUNCE کے معنی سفید بھی ہیں اور خالی بھی۔ خالی ہونے کا تصور میلارمے کے یہاں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ عدم کی بھی علامت ہے، اور وجود کے مکمل ہوجانے کی بھی

پیکر وجود بھی تو عدم ہی سے پیدا ہوتا ہے۔ چنانچہ شاعر کے بادبان جس تلاش میں سرگرداں ہیں وہ صرف مصفّا و منزّہ ہی نہیں "خالی" بھی ہے۔ یعنی شاعر پہلے سے یہ طے کر کے نہیں چلا کہ مجھے ڈھونڈنا کیا ہے۔ یہ سرگردانی اسے کہیں بھی لے جاسکتی ہے ـــــ ستاروں تک بھی پہنچا سکتی ہے۔ موت کے گھاٹ بھی اتار سکتی ہے۔ اُسے تلاش تخلیق کی ہے ـــــ اپنے اور دوسرے کے وجود کے اقرار کی ہے۔ فن کار کا کام بس اتنا ہی ہے۔ سچا فن کار ستارے ڈھونڈنے نہیں نکلتا۔ وہ تو بس نکل پڑتا ہے ـــــ اپنی خودی کی کوٹھری سے نکل کر دوسری چیزوں کی طرف چل دیتا ہے۔ چاہے اس شوق کا حشر کچھ ہی کیوں نہ ہو۔ میلارمے نے اپنے قافیوں میں ساری بات کہہ دی ہے۔ آخری بند کی پہلی اور تیسری لائنیں ہم قافیہ ہیں ETOILE (ستارہ) کا جواب ہے TOLIE (بادبان)۔ شاعر کے لئے اپنا بادبان ہی ستارہ ہے۔ اس کا سفر ہی اس کی منزل ہے۔

باقی باتیں جرمن فلسفیوں سے پوچھئے۔

۱۹۵۵ء

استعارے کا خوف

انیسویں صدی میں جن لوگوں نے ہمارے ادب میں پیروئ مغربی کی تحریک شروع کی انھوں نے خود کبھی مغربی ادب نہ پڑھا تھا۔ دوسروں سے ترجمہ کرا کے سُنا تو ادب سے نہیں، چند خیالات سے آگاہی حاصل ہوئ۔ چونکہ فاتح قوم کا رعب دل پر جما ہوا تھا اور ان کی ہر بات کو رشک کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا، لہذا یہ خیالات اپنے خیالات سے وزنی اور وقیع معلوم ہوئے۔ چاہے زبان سے نہ کہا گیا ہو، لیکن فی الجملہ ادب کے متعلق یہ رائے قائم ہوئی کہ ادب وہ چیز ہے جس میں بڑے اچھے اچھے اور کار آمد خیالات ملیں۔ اسالیب بیان کو تو یہ سمجھا گیا کہ ان کی کوئ حیثیت ہی نہیں۔ یا بہت سے بہت ثانوی حیثیت ہے۔ سب سے اچھا اسلوب وہ قرار پایا، جس میں زبان آسان، جملے چھوٹے چھوٹے، عبارت صاف، رواں اور سلجھی ہوئ ہو، اور سے یہ بھی تصور کر لیا گیا کہ یہ خوبیاں ارادے یا مشق یا خلوص یا قوم کے درد سے پیدا ہو سکتی ہیں۔ وہ جو فرائڈ نے کہا ہے کہ اسلوب لکھنے والے کی سوانح عمری ہوتا ہے۔ تو ایسی بات ہمارے مصلحین کے ذہن میں بھی نہیں آ سکتی تھی۔ بلکہ اگر انھیں بتائ بھی جاتی ہے تو

ان کی سمجھ میں نہ آتی، اور نہ اُن کے لئے قابل قبول ہوتی۔ پھر ان دنوں احادیث پرستی اور عقلیت کا بھی بڑا چرچا تھا۔ سرسید اور ان کے ساتھی اپنا پورا زور اس بات پر صرف کر رہے تھے کہ اسلام کے "احکام" مبنی بر عقل اور دُنیاوی زندگی کے لئے بڑے کارآمد ہیں۔ انسان کی فطرت میں جو "بے عقلی" ہے وہ کدھر جائے گی۔ اس کی انھیں ذرا بھی فکر نہ تھی۔ جب لوگوں نے قرآن شریف کو ڈیل کارنیگی کا ہدایت نامہ بنا کے رکھ دیا تو ادب تو بچارا پھر بھی رانڈ کا جنوائی ہے، اس کی تو جو چاہے گت بنایئے۔ چنانچہ ادب میں بھی ایک نئی شریعت نافذ ہوئی اور ادب سے تین خاص مطالبے کئے گئے۔ (۱) ادب اثر انگیز ہو۔ یعنی جذبات کو بدیہی طور پر اور فی الفور حرکت میں لائے۔ (۲) اصلیت پر مبنی اور عقل کے دائرے میں بند ہو۔ (۳) مفید اور کارآمد خیالات پیش کرے۔ ان اصولوں کی چھلنی میں فارسی اور اُردو کا پرانا ادب چھانا گیا تو بڑا کرکرا نکلا۔ اور تو اور بچارے سادہ دل مولانا حالی جو اپنے مُنہ سے کہہ گئے ہیں ؎

سخت مشکل ہے شیوۂ تسلیم
ہم بھی آخر کو جی چُرانے لگے

ان تک کو یہ شکایت پیدا ہوئی کہ ہمارے ادب کا بہت بڑا حصّہ جذبات سے خالی ہے۔ اگر یہ ادب جذبات سے خالی ہے تو کیوں؟ اس میں جذبات کی جگہ اور کیا ہے؟ جذبات کی کمی کے باوجود یہ ادب واقعی ادب ہے یا نہیں؟ ان سوالوں پر حالی کی نسل نے کبھی غور نہیں کیا۔ جو سوال مسٹر مکالے کے ذہن میں پیدا نہیں ہو سکا وہ ان بچاروں کے ذہن میں کہاں سے آتا۔ حالی نے اپنی حدوں کے اندر بڑے غضب کی شاعری کی ہے۔ لیکن ان کی شخصیت اتنی ٹھٹھری ہوئی تھی کہ وہ کسی طرح کی شاعری سے قطعاً بے نیاز تھے۔ جذبات کے تو وہ ضرور قائل تھے۔ لیکن جذب سے بچارے مولانا حالی اتنے ڈرتے تھے کہ اپنی عقل کو بھی تھوڑی سی ڈھیل دینے کی ہمت نہ کر سکتے تھے۔ دکھے پن کی مثال میں انھوں نے شاہ نصیر کا

یہ شعر پیش کیا ہے ؎

چُرائی چادرِ مہتاب شب میکش نے جیحوں پر
کٹورا صبح دوڑانے لگا خورشید گردوں پر

ان کے نزدیک یہ شعر نہیں چیستاں ہے۔ گویا چیستاں میں شعریت نہیں ہو سکتی۔ آخر ذہن کو جذبات سے الگ کر کے محض کھیل کی خاطر اشیا اور خیالات سے کھیلنے میں بھی تو ایک لطف ہے۔ لیکن چونکہ اس میں نہ تو جذباتی آسودگی ملتی ہے۔ نہ یہ حرکت قوم کی فلاح و بہبود کا سامان مہیا کرتی ہے۔ اس لئے مولانا ایسے لطف سے بارہ پتھر الگ رہتے تھے۔ قوم کے انحطاط کے احساس اور اصلاح کی فکر نے انھیں اور اِن جیسے لوگوں کو اور بھی مار رکھا قصہ مختصر، پرانی نظم و نثر میں انھیں جو خرابیاں نظر آئی تھیں اس کی اور کوئی وجہ تو سمجھ میں نہ آئی۔ بس ایک بات سوجھی کہ ہمارے ادب میں صنائع بدائع کی بھرمار ہے۔ دور از کار تشبیہوں اور استعاروں کی ریل پیل ہے۔ اسی لئے ہمارا ادب مغربی ادب سے کمتر درجے کا ہے۔ ایک طرف تو حالی نے ایسا شعر کہا ہے

اِک عمر چاہیے کہ گوارا ہو نیشِ عشق
رکھی ہے آج لذّتِ زخمِ جگر کہاں

دوسری طرف تنقید بازی کے چکر میں آ کے استعارے کی تعریف ایسے الفاظ میں کی ہے کہ آدمی خواہ مخواہ بھڑک جائے۔ ان کے نزدیک استعارے کے تین فائدے ہیں (۱) اس کے ذریعے لمبی چوڑی بات مختصر الفاظ میں ہو سکتی ہے (۲) روکھا پھیکا مضمون آب و تاب کے ساتھ بیان ہو سکتا ہے۔ بعض جذبات و خیالات کے اظہار میں "اصل زبان کا قافیہ تنگ ہو جاتا ہے"، اور "معمولی زبان" رہ دیتی ہے۔ ایسی جگہ استعارہ شعر میں لطف اور اثر پیدا کر دیتا ہے۔ اوپر سے حالی نے تنبیہہ کی ہے کہ اگر استعارہ بعید از فہم ہوا تو شعریت زائل ہو جاتا۔ حالی کی اس ساری بحث کا خلاصہ یہ ہے کہ "اصل زبان" الگ چیز ہے۔ استعارہ

الگ چیز۔ یوں کام تو بغیر استعارے کے بھی چل سکتا ہے، لیکن یہ ہے کارآمد، کیونکہ اس سے روکھی پھیکی بات مزیدار بن جاتی ہے۔ بس شرط یہ ہے کہ آدمی عقل کے دائرے سے نہ نکلے۔ کیوں، صاحب، اگر ہم کوئی ایسا تجربہ بیان کرنا چاہیں جو ماورائے عقل یا انسانی ہستی کے حیاتیاتی عمل سے متعلق ہو تو پھر کیا کریں؟ مثلاً بیدل کا پٹا پٹایا مصرع ہے۔

چہ قیامتی کہ نمی رسی   ز کنارِ ما بہ کنارِ ما

پتہ نہیں اس میں استعارہ ہے بھی یا نہیں۔ بہرحال جو چیز بھی ہے کیا وہ عقل و فہم سے نزدیک ہے؟ کیا فہم سے بعید ہو کر یہ شعر چیستان بن گیا ہے؟ اگر حالی کو ادب میں ایک علی گڑھ کھولنے کی اتنی فکر نہ ہوتی تو خود اپنے ادب میں انھیں ایسی چیزیں مل جاتیں جن پر غور کرنے سے وہ استعارے کی ماہیت سمجھ سکتے تھے۔ بہرحال ان جیسے نقادوں کی تنگ نظرانہ عقل پرستی اور احتیاط پسندی نے اُردو والوں کے دل میں استعارے کا خوف پیدا کر دیا۔ اس قسم کی پیروئ مغربی کی پگڈنڈی پر چلتے چلتے آخر ایک دن ایسا بھی آیا کہ ہمارے ایک نقاد نے مثلاً اس شعر کو مہمل قرار دیا ؂

گئے وہ دن کہ تھا شورِ عنادل صحنِ گلشن میں
خزاں کا وقت ہے بیٹھے ہوئے کوّے اُڑاتے ہیں

حالی خود کتنے ہی اچھے شاعر کیوں نہ ہوں اور ایک خاص طرح کے شعروں کی کتنی ہی اچھی تمیز کیوں نہ رکھتے ہوں، لیکن اس کور ذوقی کا آغاز انھیں سے ہوا۔ یہ خالی خولی ادب کا مسئلہ بھی نہیں۔ جو شخص یا جو جماعت استعارے سے ڈرتی ہے۔ وہ دراصل زندگی کے مظاہر اور زندگی کی قوتوں سے ڈرتی ہے، جینے سے گھبراتی ہے۔ حالی میں تو پھر بھی اتنی ہمت تھی کہ یہ اعتراف کر گئے۔ ؂

ہم کو بہار میں بھی سرِ گلستاں نہ تھا
یعنی خزاں سے پہلے دلِ شادماں نہ تھا

ان کے بعد آنے والے تو زندگی کا نام لے لے کر زندگی سے بھاگتے رہے۔

جیساکہ میں نے اوپر کہا، حالی کی بنیادی غلطی یہ تھی کہ انھوں نے استعارے کو "اصل زبان" سے الگ سمجھا۔ غالباً "اصل زبان" کی اصطلاح سے ان کی مراد یہ تھی کہ زبان بنفسہ ان جذبات اور خیالات کے اظہار کے لئے وجود میں آتی ہے جن پر ہمارے شعوری ذہن کو پوری قدرت حاصل ہو۔ لیکن نہ تو شعوری ذہن انسانی وجود کا سب سے بنیادی اور ابتدائی جزو ہے نہ اس کے ذرائع اظہار محض زبان تک محدود ہیں۔ انسان نہ تو خالی روح ہے نہ خالی ذہن۔ ان سب سے پہلے وہ حیاتیاتی نظام ہے۔ پھر ذریعۂ اظہار کی حیثیت سے زبان ہماری اجتماعی اور انفرادی ارتقا میں ایک ثانوی درجہ رکھتی ہے اور نشو و نما کی کئی منزلیں طے کرنے کے بعد حاصل ہوتی ہے۔ بچہ اپنے تجربات کا اظہار سب سے پہلے جسمانی حرکتوں کے ذریعہ کرتا ہے۔ اور جب بولنا سیکھتا ہے اس وقت بھی اس کے تجربات عقلی یا ذہنی نہیں ہوتے بلکہ جبلی۔ چنانچہ انسان کی اجتماعی اور انفرادی زندگی میں زبان کو سب سے پہلے جن تجربات سے سلجھنا پڑتا ہے وہ قوموں کے عروج اور زوال کے فلسفے نہیں ہوتے بلکہ جسمانی حقیقتیں اور جبلتوں کی آویزش۔ مورخ، مصلح قوم، فلسفی بننے کے بعد اور فلسفیانہ سے فلسفیانہ بات کرتے ہوئے بھی آدمی انہیں جبلی قوتوں سے کشمکش میں گرفتار رہتا ہے۔ چاہے اسے شعوری طور پر یہ بات معلوم ہو یا نہ ہو۔ اپنے ذہن کے ذریعے آدمی جبلتوں سے بھاگنا چاہتا ہے۔ لیکن ذہن کی کمین گاہ میں خود جبلت چھپی ہوئی بیٹھی رہتی ہے۔ غرض ہم زبان سے جو فقرہ بھی کہیں اس میں بھولا ہوا یا زبردستی بھلایا ہوا تجربہ اور پوری عمر کا تجربہ پوشیدہ ہوتا ہے۔ یعنی ہمارا ایک ایک فقرہ استعارہ ہوتا ہے۔ استعارے سے الگ "اصل زبان" کوئی چیز نہیں۔ کیونکہ زبان خود استعارہ ہے۔ چونکہ زبان اندرونی تجربے اور خارجی اشیار کے درمیان مناسبت اور مطابقت ڈھونڈنے یا خارجی اشیار کو اندرونی تجربے کا قائم مقام بنانے کی کوشش سے پیدا ہوتی ہے۔ اس لئے تقریباً ہر لفظ ہی ایک

مردہ استعارہ ہے۔ اصل زبان یہی ہے۔

یہاں آپ اعتراض کریں گے کہ اگر ہر لفظ استعارہ ہے تو پھر الگ سے استعارے کے بحث ہی بے کار ہے یا یہ کہیں گے کہ جن استعاروں کا مطلب صرف ماہر نفسیات سمجھ سکیں ان سے ادب کے طالب علموں کو کیا سروکار۔ ہمیں تو ان استعاروں سے غرض ہے جنھیں ہم بھی استعارہ سمجھیں یعنی وہ استعارہ جنھیں شاعر یا نثر نگار انفرادی طور سے تخلیق کرتا ہے۔ چلیے عام الفاظ سے امتیاز کرنے کے لیے انھیں زندہ استعارہ کہہ لیجیے۔ لیکن زندہ اور مردہ دونوں قسم کے استعارے آخر ایک ہی عمل کے ذریعے اور ایک ہی اصول کے مطابق تخلیق ہوتے ہیں۔ استعارے کی پیدائش کا عمل وہی ہے جو خواب کی پیدائش کا۔ آدمی اپنے تجربات کو قبول بھی کرنا چاہتا ہے اور رد بھی۔ ان دو رجحانات میں سمجھوتہ سے صورت نکلتی ہے کہ تجربہ براہ راست تو ظاہر نہیں ہوتا۔ ہو بھی نہیں سکتا۔ اس کے بجائے کوئی خارجی چیز تجربے کی قائم مقام بن جاتی ہے۔ اس عمل کے ذریعے چاہے خواب وجود میں آئے چاہے استعارہ، اس میں ہمارے شعور، ذاتی لاشعور، اجتماعی لاشعور، احساس جذبے اور خیال کے ساتھ ساتھ ہمارے گرد و پیش کا وہ حصّہ بھی شامل ہوگا جو ہم نے اپنے اندر جذب کر لیا ہے۔ لہٰذا استعارے کی تخلیق کے لئے آدمی میں دو طرح کی ہمت ہونی چاہیے۔ ایک تو اپنے لاشعور سے آنکھیں چار کرنے کی، دوسرے اپنی خودی کی کوٹھری سے نکل کر گرد و پیش سے ربط قائم کرنے کی۔ استعارے میں سوال یہ نہیں ہوتا کہ وہ منطق کی حد میں یا قرین قیاس ہے یا نہیں۔ دیکھنے کی بات یہ ہوتی ہے کہ استعارے کا خالق ان مختلف عناصر سے کتنا ربط قائم کر سکا ہے اور انھیں آپس میں حل کر کے ایک نئی اور معنی خیز وحدت کی تشکیل کر سکا ہے یا نہیں۔ یہ روکھے پھیکے مضمون کو مزیدار بنانے کا معاملہ نہیں، بلکہ اصل اظہار یہی ہے۔ میرے خیال میں یہاں نظم اور نثر کی تفریق بھی جائز نہیں۔ فلوبیر، اور جوائس کے بعد تنقید ان دونوں چیزوں کو الگ الگ نہیں رکھ سکتی۔ آدمی چاہے نظم لکھ رہا ہو، چاہے نثر، لیکن اگر وہ تخلیق کرنا چاہتا ہے تو اندرونی

دنیا اور بیرونی دنیا دونوں کو قبول کیے بغیر اور ان دونوں کو آپس میں سموئے بغیر چارہ نہیں، اور اس کا نتیجہ ہوتا ہے استعارے کی پیدائش۔ استعارہ تو انسانی تجربے کی نسوں میں سے رستا ہے۔ یہ عقل و نقل کی بات نہیں۔ جس طرح صحت مند آدمی یا صحت کا متلاشی خواب دیکھے بغیر نہیں رہ سکتا۔ اسی طرح استعارے کی تخلیق ادب کا لازمی عمل ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ آدمی اس عمل کو رد کرکے یا اس پر پہرہ باندھ کرکے اپنی تخلیقی صلاحیت کو محدود کرلے۔

ڈاکٹر جانسن نے سوئفٹ کے متعلق کہا تھا کہ یہ سالا استعارے کا خطرہ کبھی مول نہیں لیتا۔ جانسن کا مطلب تو خیر ایک خاص طرز تحریر سے تھا لیکن اس فقرے میں انھوں نے ایک نفسیاتی حقیقت بیان کردی ہے۔ بعض لوگوں کے لیے استعارہ واقعی ایک زبردست خطرے کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ جبلت کی حیات افروز اور ہلاکت خیز قوتوں سے گھبرا کے اپنے لیے ایک تنگ سا عقلی نظام بنا لیتے ہیں یا عقل کے اندر قلعہ بند ہو کے بیٹھ جاتے ہیں۔ استعارہ چونکہ عقل اور منطق سے ماوراء ہے۔ اسی لیے استعارہ اُن کے ذہن میں اُبھرا اور ان کی زندگی کا نظام خطرے میں پڑا۔ ایسے لوگ خاص شرطوں کے ساتھ زندہ رہ سکتے ہیں۔ یہ شرطیں ختم ہوئیں اور ان کی زندگی درہم برہم ہوئی۔ لہٰذا استعارہ کا خوف اصل میں غیر عقلی تجربات کا خوف ہے۔ استعارے سے انحراف زندگی سے انحراف ہے۔

جیسا میں نے کہا، استعارہ اپنے اندرونی تجربات اور خارجی دنیا کو بے جھجک قبول کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ اگر آدمی اُس کے اندر اُلجھ کے رہ گیا یا اپنی محبت میں ایسا گرفتار ہوا کہ خارجی دُنیا سے علاقہ باقی نہ رہا، یا اس نے اپنے تجربات کو قبول کرنے کی صلاحیت کھودی تو استعارے کی تخلیق درکنار، وہ کوئی تخلیقی کام کرہی نہیں سکتا۔ بلکہ شاید اپنی روزی بھی نہیں کما سکتا۔

اگر لکھنے والا استعارے بالکل ہی نہیں استعمال کرتا یا بہت ہی کم استعارے استعمال

کرتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ اپنے تجربے کا بس تھوڑا سا حصہ قبول کر سکا ہے، اور نئے تجربات حاصل کرنے کی صلاحیت تو اس میں بالکل نہیں رہی۔ ایسی حالت میں وہ کچھ نہ کچھ لکھ تو لے گا۔ لیکن بس حالی بن کے رہ جائے گا۔ یا پھر بڑا ادیب بننے کے لئے ایسے آدمی کی شخصیت میں اتنی قوت ہونی چاہیئے کہ اُسے نئے تجربات تو حاصل ہوں، لیکن وہ اس کے نفسیاتی نظام کو درہم برہم کر کے رکھ دینے کے بجائے بھینچ بھنچا کر خود اس نظام کا حصہ بن جائیں۔ ایسا شخص سوئفٹ کی طرح بڑا ادیب تو بن سکتا ہے۔ لیکن اس کی تخلیقی صلاحیتوں کی پوری طرح نشو و نما نہیں ہونے پاتی، اور ساتھ میں اپنا عقلی نظام قائم رکھنے کی قیمت بڑی زبردست ادا کرنی پڑتی ہے جیسے سوئفٹ خود آخر میں جا کے پاگل ہو گیا۔ پھر ایک بات اور یاد رکھنی چاہیئے۔ اتنا بڑا ادیب چاہے شعوری طور پر استعاروں سے بچتا ہو، اور ہمیں اس کی تحریر میں بظاہر استعارے نہ ملیں مگر اس کی پوری نظم یا پوری کہانی بذاتِ خود ایک ہمہ گیر استعارہ ہو گی۔ سوئفٹ نے گلیور کا جو قصہ لکھا ہے وہ استعارہ چھوڑ ایک زبردست MYTH ہے۔ آدمی کو اپنے باطن اور خارج پر سوئفٹ جیسی گرفت حاصل ہو اور وہ کسی نہ کسی شکل میں استعارے کی تخلیق نہ کرے یہ بالکل ناممکن ہے۔

ان صورتوں کے برخلاف ایک صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ آدمی اپنی تحریر میں استعاروں کی بھرمار کر دے۔ اس کے یہ معنی ہوں گے کہ ایسا شخص نئے سے نیا تجربہ حاصل کرنے کو بے قرار ہے۔ لیکن ان کی تنظیم نہیں کر سکتا۔ اور تجربے اس کے قابو سے باہر نکل گئے ہیں۔ یا اگر استعارے خواہ مخواہ اور التزاماً استعمال ہو رہے ہیں تو اس کا سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ آدمی کا دماغ اور جذبات ایک دوسرے سے الگ ہو گئے ہیں۔ اور اس کا ذہن خیالات اور اشیا سے تفنن کے طور پر کھیل رہا ہے۔ یا ایک طرح کے استلذاذ بالنفس میں مشغول ہے۔ پھر آخری صورت اور سب سے قابل قدر صورت یہ ہو گی کہ استعارہ صرف تجربات کے اظہار کے لئے ہی نہیں بلکہ ان کے انضباط اور تنظیم کے لئے بھی استعمال ہو۔ بہرحال استعارے کی موجودگی اس بات پر دلالت کرتی

ہے کہ لکھنے والے میں اپنے تجربات کو قبول کرنے، نئے تجربات کو حاصل کرنے اور اگر ضرورت پڑے تو اپنے پرانے ذہنی نظام کو توڑ کر ایک نیا نظام مرتب کرنے کی صلاحیت کسی نہ کسی حد تک موجود ہے۔

اب یہ دیکھئے کہ استعارے سے کیا حاصل ہوتا ہے۔ سب سے پہلی چیز تو یہی ہے کہ اس کے ذریعے اپنا بھولا ہوا تجربہ زندہ ہوتا ہے۔ اپنے اندر جو قوت کے سرچشمے عقل و خرد کی مٹی کے نیچے دبے پڑے ہیں اُن تک رسائی حاصل ہوتی ہے۔ لیکن اس سے بھی بڑی بات یہ ہے کہ استعارہ جذبے اور فکر کی علٰحدگی ختم کر کے انھیں ایک دوسرے میں جذب کر دیتا ہے۔ شعور اور لاشعور، جسم اور دماغ، فرد اور جماعت، انسان اور کائنات کا وصال اسی کے وسیلے سے ہوتا ہے۔ اس کا اثر دیرپا ہو یا نہ ہو، بہرحال جو شخصیت کئی ٹکڑوں میں بٹ گئی ہو۔ اس کا علاج وقتی طور پر ہی سہی، استعارہ کرتا ہے۔ انسانی وجود اگر کہیں وحدت کی شکل میں نظر آتا ہے۔ تو استعارے میں مولانا روم نے کہا ہے کہ جب عشق دل میں داخل ہوتا ہے تو خود پرستی بھاگ جاتی ہے۔ یہی حال استعارے کا ہے۔ خود پرستی اور استعارہ دونوں ایک دوسرے کی ضد ہیں کیونکہ استعارہ اپنے ذاتی تجربے اور خارجی اشیاء کے درمیان مناسبت ڈھونڈنے کا نام ہے۔ استعارے سے وہی آدمی گھبراتا ہے۔ جو اپنے آپ سے چپکا پڑا رہے اور خارجی کائنات کے احساس اور ادراک کو مصیبت سمجھتا ہو۔ استعارے کے استعمال کا مطلب ہی یہ ہے کہ آدمی میں خود پرستی کی کال کوٹھری سے نکل کر کائنات کی طرف بڑھنے کی ہمت پیدا ہوئی۔ اسی لیے میں تو کہوں گا کہ استعارہ صرف وہی استعمال کر سکتا ہے جو سچا عشق کر سکتا ہے۔ اگر آپ کو ثبوت چاہیئے تو شیکسپیئر کا "رومیو اینڈ جیولیٹ" پڑھیئے۔ رومیو کے جولیٹ پر عاشق ہوتے ہی دنیا کی ہر بھونڈی سے بھونڈی چیز اس کے لئے محبت کا استعارہ بن جاتی ہے۔ رومیو کی محبت کوئی روکھا پھیکا مضمون نہیں تھا۔ جسے وہ استعاروں کی مدد سے پُر لطف بنا رہا ہو۔ اس محبت کی "اصل زبان" یہی تھی۔ عشق ہوتے ہی اس کی

خود پرستی اس طرح ختم ہوئی کہ وہ کائنات کی حقیر سے حقیر چیز کو گلے لگانے لگا۔ رد یبو کے دل و دماغ میں کائنات گیر محبت اور استعارے دونوں ایک ساتھ سیلاب کی طرح آئے ہیں۔ کیونکہ خارجی کائنات کی محبت کے بغیر استعارے کا استعمال، ہمیں کائنات کی محبت پر مجبور کرتا ہے۔ استعارے کی شرط ہی یہ ہے کہ کائنات کی بدصورت چیز کو بھی اپنے اندر جذب کریں، اور خود ان میں جذب ہو جائیں۔ استعارہ انسان اور کائنات کو ایک دوسرے میں مدغم کرنے کا ایک وسیلہ ہے۔ اسی عمل کے ذریعے چیزوں کی قلب ماہیت ہوتی ہے اور اپنی بھی۔ اور انسان اور کائنات ایک عظیم وحدت کے اجزا بن جاتے ہیں۔ نظیری نے یہی حقیقت ایک استعارے ہی میں بیان کی ہے۔

کہ جلا یافتہ از خار مغیلاں گشتم

ظاہر ہے کہ کائنات سے ایسا شدید رابطہ قائم کرنے میں نشاط ہی نہیں، درد و غم سے بھی دوچار ہونا پڑتا ہے۔ کائنات ہمیں چمکار کے اپنے پاس بلاتی ہے اور ڈرا کے بھگاتی بھی ہے۔ نشاط و غم کا یہی امتزاج استعارے کی جان ہے۔ یہ غم و نشاط "بعید از فہم" ہے۔ عقل سے ماورا ہے۔ اسی لئے استعارہ بھی بعید از فہم ہو کر ہی استعارہ بنتا ہے — چاہے مولانا حالی اُسے نہ سہار سکیں۔

عشق کے علاوہ استعارے کے لئے آدمی میں دوسری صلاحیت انکسار کی ہونی چاہئے یعنی وہ اپنی ہستی کے اصول کو زندگی کا واحد اصول نہ سمجھے۔ استعارے کا مطلب ہی یہ ہے کہ کائنات میں بیک وقت وجود کے کئی اصول کارفرما ہیں جن کے درمیان اختلاف بھی ہے اور مماثلت بھی۔ اور جو بدیہی تضاد کے باوجود ایک دوسرے میں جذب ہو کر ایک بزرگ تر وحدت کی تشکیل کر سکتے ہیں۔ مثلاً بالزاک نے پیرس کی بنی ہوئی عمارتوں کو دور کے گھاس کے میدانوں سے تشبیہہ دی ہے، اور سڑک کے کھرنجوں کو سفید سفید بپھری ہوئی لہروں کے سمندر سے۔ یہ دونوں باتیں "بعید از فہم" اور "مہمل" ہیں۔ مگر بالزاک نے استعارے

کے ذریعے وجود کے دو اصولوں کا مقابلہ کیا ہے۔ ایک طرف تو فطرت ہے۔ دوسری طرف شہر کی مصنوعی زندگی۔ پھر ان دونوں منظروں میں مشابہت کی طرف اشارہ کر کے بالزاک نے بتایا ہے کہ شہر والوں نے اپنی زندگی کو فطرت سے الگ تو کر لیا ہے۔ لیکن ان کی شدتِ حیات نے مصنوعی چیزوں کو بھی ایسی قوت اور ہیئت عطا کی ہے کہ وہ فطرت سے مقابلہ کرتی ہیں۔ ایک اور معنی اس میں یہ نکلتے ہیں کہ چاہے انسان اپنے لئے ایک غیر فطری ماحول ہی کیوں نہ تیار کرے مگر انسانی روح اس کی تفسیر بھی فطرت کی اصطلاح میں کر کے اس غیر فطری ماحول کو بھی پھر فطرت میں غرق کر دے گی۔ اب مولانا حالی بتائیں کہ یہ ساری باتیں "اصل زبان" میں کس طرح کہی جا سکتی ہیں، چلتے چلاتے ایک اور مثال دیکھئے۔ پروست نے ہوٹل کے میز پوشوں کو قربان گاہ کے غلافوں سے تشبیہہ دی ہے جن پر ڈوبتے ہوئے سورج کی روشنی پڑ رہی ہو۔ حالی کے اصولوں کے مطابق یہ تشبیہہ بھی غیر مناسب، دور از کار اور بعید از فہم ہے۔ کیونکہ ہوٹل میں قربان گاہ کا سا تقدس نہیں ہوتا۔ لیکن پروست کو کہنا یہ ہے کہ بعض لوگوں کے لئے دنیاوی زندگی بھی ایک مذہب کا درجہ حاصل کر لیتی ہے —— اور نہایت معصوم طریقے سے۔ مذہب کی طرح یہ بھی ایک اصول حیات ہے، اور اس لئے قابل احترام۔ پھر جس طرح مذہب قربانیاں چاہتا ہے، اسی طرح دنیاوی شائستگی بھی بڑی بڑی قربانیاں وصول کر لیتی ہے۔ ایسے واقعات سے پروست کا ناول بھرا پڑا ہے۔ چنانچہ یہ استعارہ ایک طرف تو طربیہ ہے، دوسری طرف حزنیہ۔ اس ایک استعارے میں پروست نے اپنا پورا ناول بھر دیا ہے۔ وجود کے اتنے متضاد اصولوں اور قوتوں کو یکجا کر کے ان کی نوعیت بدل دینا صرف استعارے کا کام ہے۔

پھر میں نے کیا برا کہا کہ جو لوگ استعارے سے جھجکتے ہیں۔ وہ دراصل زندگی کی قوتوں سے ڈرتے ہیں۔ چونکہ ان میں تجربے کی نئی نئی حقیقتوں کو اپنے اندر جذب کرنے کی

ہمت نہیں ہوتی، اس لئے وہ ہر قسم کی غیر منطقی باتوں کی طرف سے خطرہ محسوس کرتے ہیں، اور استعارہ تو لازمی طور پر اپنے ساتھ غیر منطقی اور بعید از فہم تجربات کھینچ کے لاتا ہے۔ لہٰذا استعارہ واقعی ڈرنے کی چیز ہے۔

خیر، ایک آدھ لکھنے والا استعارے سے ڈرتا ہے تو ڈرا کرے لیکن اگر سو سال تک ادیبوں کی نسلیں کی نسلیں استعارے سے لرزتی رہیں تو اس سے کیا نتیجہ برآمد ہوتا ہے؟ اب ہر بات مجھ ہی سے نہ کہلوایئے۔

ادب یا علاج الغربا؟

یوں تو فیصلہ کن باتیں کرنے کا مجھے ویسے بھی شوق نہیں، پھر ادب تو خود ایک مسلسل تجربہ ہے، قانون تعزیرات نہیں جو بات بات میں ناطق فیصلے صادر کیے جائیں۔ یہاں تو ایک مستقل تفتیش ہی سب کچھ ہے۔ لیکن آج میں نے جان بوجھ کے اپنے سامنے اور آپ کے سامنے ایک ایسا سوال رکھا ہے جس کا کوئی جواب میرے پاس نہیں۔ ادب پڑھنے یا بُرا بھلا ادب لکھنے کے سلسلہ میں جو تجربات مجھے حاصل ہوئے ہیں، عام طور سے انھیں کی مدد سے ادب کے بارے میں سوچنے کی کوشش کیا کرتا ہوں، لیکن آج کا مسئلہ ہی کچھ ایسا ہے جس کے معاملے میں چھوٹی موٹی تخلیقی کاوش کا تجربہ سود مند نہیں ہو سکتا۔ اس کے متعلق کچھ کہنے کا حق تو دراصل کسی بہت بڑے فن کار ہی کو پہونچتا ہے۔ مگر چونکہ یہ سوال کئی برس سے مجھے پریشان کر رہا ہے، اس لئے میں نے سوچا کہ جو بھی الٹے سیدھے خیالات میرے ذہن میں آئے ہیں انھیں ایک جگہ تو جمع کردوں، چاہے اس بحث کا کوئی نتیجہ نہ نکلے۔

ادب سے سماج کو کیا فائدے پہونچتے ہیں۔ اس کے متعلق تو پچھلے پندرہ سولہ سال

کے عرصے میں ہم بہت کچھ سن چکے ہیں۔لیکن کبھی کبھی یہ بھی سوچنا چاہئے کہ شعر کہنے یا افسانہ لکھنے سے خود فن کار کو ذاتی طور سے کیا فیض پہونچتا ہے۔خیر اتنی بات تو ظاہر ہے کہ آدمی شعر کہے تو اُس کی تصویر رسالوں میں چھپ جاتی ہے۔یہ چیز بھی خاصی روح افزا ہے لیکن اس کے علاوہ بھی شاعر کو کوئی اور چیز پہونچتی ہے یا نہیں؟ ایک یا بہت سے فن پارے تخلیق کرنے کے بعد بھی فن کار کی شخصیت ویسی کی ویسی ہی رہتی ہے۔یا اس میں کوئی ارتقا یا انحطاط رونما ہوتا ہے؟ فن کار اپنے جذبے یا اپنی شخصیت کا اظہار اپنے فن پارے میں کر دے تو کیا بات یہیں ختم ہو جاتی ہے یا اظہار کا کوئی ردِّ عمل اس کی شخصیت میں بھی نظر آتا ہے۔؟

جب سے فرائڈ کی نفسیات مقبول ہوئی ہے۔یہ خیال عام ہو گیا ہے کہ فنی تخلیق کے ذریعے فن کار کی نفسیاتی اُلجھنوں کو ارتفاع حاصل ہوتا ہے۔یعنی جب کوئی جبلت براہِ راست اپنی تسکین نہیں کر سکتی تو وہ اس تسکین کا بدل ڈھونڈتی ہے۔تسکین کے ثانوی ذرائع دو قسم کے ہوتے ہیں۔کچھ تو فرد اور سماج دونوں کے لئے مضرت رساں اور کچھ بالکل بے ضرر۔فنی تخلیق ایسی چیز ہے جس کے ذریعے محرومیوں کی تلافی بھی ہو جاتی ہے اور پڑوسیوں کی نیند میں بھی خلل نہیں پڑتا۔یعنی ہلدی لگے نہ پھٹکری اور رنگ چوکھا آئے والا مضمون رہتا ہے۔اس کا مطلب یہ ہے کہ تخلیقی کام میں فن کار کا سراسر فائدہ ہی فائدہ ہے۔

یہ نقطۂ نظر کچھ نفسیات والوں تک ہی محدود نہیں۔ایک شاعر ولیم ایمپسن نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ آج کل معاشرہ ادب سے اتنا بے نیاز ہو گیا ہے کہ اگر بہت سے شاعروں کو نفسیاتی الجھنیں تنگ نہ کیا کرتیں تو وہ شعر ہی نہ کہتے، اب وہ اور کچھ نہیں تو ان سے چھٹکارا پانے کی خاطر ہی شاعری کرتے ہیں یعنی فنی تخلیق علاج الغربا ہے جس میں مریض خود اپنا معالج بن جاتا ہے۔

اس سے بھی آگے بڑھ کے آج کل بعض لوگ یہ دعویٰ کر رہے ہیں کہ فنی تخلیق کے ذریعے فن کار کی شخصیت ارتقا پاتی ہے۔ اگر اس ارتقا کے آثار آدمی کے خارجی افعال میں نظر نہ آئیں تو یہ کہہ کے اعتراض سے پیچھا چھڑایا جا سکتا ہے کہ نشو و نما تو اندرونی طور پر ہوئی ہے جیسا کہ میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں، اس معاملہ میں کوئی قطعی فیصلہ میرے بس کی بات نہیں۔ پھر اس مسئلے پر غور کرتے ہوئے ہمیں بہت سے فن کاروں کی داخلی سوانح عمری سے واقفیت ہونی چاہئے۔ اس قسم کا علم صرف خدا کو حاصل ہے۔ میرا جی تو چاہتا ہے کہ ایسے نظریات کو قبول کر لوں، لیکن بعض شہادتیں ایسی بھی ملتی ہیں جو نئے شکوک و شبہات پیدا کرتی ہیں۔ اس لئے فی الحال تو میں اتنا ہی کروں گا کہ ایسی شہادتیں جمع کر دوں گا۔

ہاں تو سوال یہ ہے کہ فنی تخلیق فن کار کے درد کا مداوا ہے یا نہیں؟

اس سے تو انکار نہیں کیا جا سکتا کہ وقتی طور پر شاعر کو شعر کہنے سے ایک سکون ضرور ملتا ہے۔ مثلاً ورڈس ورتھ کو ایک زمانے میں یہ غم تھا کہ فطرت سے ہم آہنگی کا جو احساس پہلے حاصل تھا وہ غائب ہو گیا۔ اسی دوران میں اس نے ایک نظم لکھی جس سے نہ صرف در دمیں کمی آئی بلکہ تقویت بھی ملی: A TIMELY UTTERANCE GAVE THOUGNT

RELIET ANOAMAGNINI STRONG

درد سے یہ وقتی رہائی کچھ فن کاروں پر ہی موقوف نہیں۔ اپنے غم سے واقف ہوتے ہی انسان کو غم پر غالب آجانے کا امکان نظر آنے لگتا ہے۔ بلکہ فرائڈ نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ ذہنی صحت کا مطلب صرف اتنا ہے کہ لاشعوری تکلیف شعوری تکلیف بن جائے۔ پھر لفظوں پر انسان کو ایسا ایمان ہے کہ وہ سمجھتا ہے، جو چیز لفظوں کی گرفت میں آگئی وہ میرے قبضے میں آگئی۔ چنانچہ نظم کہہ کر شاعر کو جو تسکین ملتی ہے، اس زد اتنی ہی بات نہیں کہ گھٹے ہوئے جذبے کو ظاہر ہونے کا ایک راستہ ملا۔ شعور جس چیز کو پہچان

لیتا ہے اس سے بھرڈرتا نہیں، یا ڈرے بھی تو کم سے کم اپنے آپ کو بے دست و پا محسوس نہیں کرتا۔ اگر فنی تخلیق کے ذریعے لاشعوری تکلیف میں کچھ افاقہ ہوتا ہے تو اسی وجہ سے۔

غرض اتنی بات تو مسلّم ہے کہ تخلیقی عمل شاعر کے درد کو وقتی طور پر ہی سہی۔ لیکن تھوڑا بہت کم ضرور کرتا ہے۔ لیکن اسی بات کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ تخلیقی عمل کے دوران میں سوتے ہوئے عفریت بھی جاگ اُٹھتے ہیں، جو درد کبھی محسوس تک نہ ہوا ہو، وہ بھی تنگ کرنے لگتا ہے۔ اس کی طرف بھی ورڈز ورتھ نے اشارہ کیا ہے۔ اس نے بات یہاں سے شروع کی ہے کہ نظم کا خاص مقصد ہے قاری کو لطف پہنچانا لیکن شاعر نظم میں جو تجربات بیان کرتا ہے ان میں سے بہت سے تکلیف دہ ہوتے ہیں۔ یہاں نظم کا اصل مقصد فوت ہونے لگتا ہے۔ اب وزن شاعر کے کام آتا ہے۔ شاعر جو بحر استعمال کر رہا ہے وہ ایسی چیز ہے جسے پہلے بھی بہت سے شاعر استعمال کر چکے ہیں اور جس کے ذریعے مختلف تجربے بیان ہوئے ہیں۔ قاری اس تجربے سے مانوس ہے اور اس آہنگ سے اُسے لطف حاصل ہو چکا ہے۔ نیا تجربہ بذاتِ خود تکلیف دہ سہی، لیکن وزن کی بدولت اس کی تکلیف میں کمی آجاتی ہے۔ وزن کے بارے میں ورڈز ورتھ کا نظریہ غلط ہو یا صحیح، اس سے فی الحال ہمیں مطلب نہیں۔ لیکن اپنی بحث کے لئے ہمیں یہاں دو نئے خیال ملتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ تخلیقی عمل لاشعور کی تہوں سے ان چیزوں کو باہر نکال لاتا ہے، جو ہمارے لئے تکلیف دہ ہیں۔ یعنی فنی تخلیق کے ذریعے درد سے نجات ملنی تو الگ رہی، نیا درد گلے پڑتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ اس درد کو دبانے کے لئے شاعر کو شعوری کوشش کرنی پڑتی ہے۔

خیر یہاں تک بھی غنیمت ہے۔ فنی تخلیق سے درد پیدا ہوتا ہے تو ہوا کرے، فن کار اُسے قابو میں تو لا سکتا ہے۔ لیکن مارسل پروست نے تو اور بھی خوفناک بات کہی ہے۔ حقیقت ہر آدمی کے اندر ایک کتاب لکھ دیتی ہے۔ اُسے پڑھنا اور سمجھنا آدمی کا سب سے بڑا فرض ہے۔ لیکن اس میں اتنی اذیت اٹھانی پڑتی ہے کہ اس فرض سے بچنے کے لئے بعض لوگ

قومی جنگوں میں شامل ہو کے اپنی جان دے دیتے ہیں۔ یہ کوئی مبالغہ نہیں نفسیاتی معالجوں کو ایسے مریضوں سے روز سابقہ پڑتا ہے جو اپنے آپ کو سمجھنے کی تکلیف برداشت نہیں کرسکتے۔ اپنی زندگی تباہ کرتے رہیں گے۔ خود کشی کرلیں گے، مگر اپنے لاشعور سے آنکھیں چار نہیں کریں گے۔ بیماری سے نجات حاصل کرنے کے لئے بھی پہلے دکھ جھیلنے کی ہمت درکار ہوتی ہے۔ فراق صاحب نے کہا ہے ؎ :

حیات تو سبھی جو پاتے ہیں لوگ اے ساقی
یہ کون درد اٹھاتے ہیں لوگ اے ساقی

تو فن کار کی خصوصیت یہی ہے کہ وہ فن کو صرف تسکین کا ذریعہ نہیں بناتا، بلکہ اپنے آپ کو جاننے کے سلسلے میں جو درد اٹھانا پڑتا ہے اُسے جان بوجھ کے اور خوشی خوشی قبول کرتا ہے۔ شاعر کی عظمت اس بات میں نہیں کہ اس نے شعر کہہ کہہ کے اپنی نفسیاتی الجھنوں پر فتح پائی اور مکمل سکون حاصل کرلیا۔ اس کی بڑائی تو یہ ہے کہ درد سے بھاگنے کے بجائے اس نے درد کو کلیجے سے لگا کے رکھا۔

محض اظہار میں جو وقتی سکون ملتا ہے، وہ تو بعض وقت آدمی کو بالکل ہی مار رکھتا ہے اور اُسے کسی کام کے لائق نہیں چھوڑتا آج کل کے بیشتر اردو ادیبوں کے ساتھ یہی حادثہ پیش آیا ہے۔ نوجوانی کے زمانے میں گھٹے ہوئے جنسی جذبات نے ایک آدھ نظم یا افسانہ لکھوا دیا۔ اس میں تھوڑی سی تسکین ملی اور آدمی نے اپنے آپ کو ادیب سمجھ لیا۔ پھر ساری عمر ادب سانپ کے گلے کی چھچھوندر بنا رہا، نہ سچا ادب ہی تخلیق کرسکے، نہ چین سے بیٹھ کے روٹی کھا سکے۔ ایسے لوگوں کے لئے ادب درد سے بچنے کا ایک بہانہ بن جاتا ہے۔ اگر شروع شروع میں فن کا۔ اپنی تخلیق کو زندگی کا نعم البدل یا اپنے درد کا مداوا سمجھے تو کچھ ہرج نہیں، بلکہ اگر ابتدائی زمانہ میں فن کار کو تھوڑی بہت تسکین یا مزا نہ ملے تو وہ تخلیقی کام کی طرف راغب ہو ہی نہیں سکتا، پہلے ہی تجربے کے بعد اپنا کام چھوڑ کے بھاگ جائے گا لیکن تخلیقی کام جاری رکھنے

کے لئے ضروری ہے کہ فن کار اس تسکین یا لذت کے احساس کو تج کرنے سے نئے دُکھ قبول کرے وہ دُکھ نہیں جو زندگی میں اٹھانے پڑیں گے۔ بلکہ وہ دُکھ جو تخلیقی کام کا لازمی جز ہیں۔ فن کا اپنا درد کس طرح قبول کرتا ہے اور یہ قبولیت بذاتِ خود ایک درد کیسے بن جاتی ہے۔ اس کا سب سے اچھا بیان ییٹس کی نظموں میں ملے گا۔ بلکہ اس کی بیشتر نظموں کا موضوع ہی یہ ہے۔ اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں ییٹس شاعری کو زندگی کا قائم مقام سمجھتا تھا، بلکہ اس کی نظر میں شاعری ہی اصل زندگی تھی۔ چنانچہ اس کا عقیدہ تھا:

WORDS ALONE ARE CERTAIN GOOD

چنانچہ اس زمانہ کی ایک نظم میں اس نے فن کو زندگی کے غموں کا علاج بتایا ہے۔

GO GATHER BY THE HUMMING SEA
SOME TWISTED, ECHO-HARBOURING SHELL,
AND TO ITS LIPSTHY STORY TELL
AND THEY THY COMFORTERS WILL BE

لیکن اسی نظم میں ییٹس نے تسلیم کیا ہے کہ شاعری میں چارہ گری کی صلاحیت تو ہے، مگر یہ تسکین تھوڑی دیر کی ہوتی ہے۔ پھر اسی دور میں اس نے بات کا دوسرا رخ بھی پیش کر دیا ہے۔ اپنی نظم SAID SHEPHERD میں اس نے بتایا کہ ایک آدمی اپنے غموں کا علاج ڈھونڈ رہا ہے۔ پہلے تو وہ ستاروں سے غم خواری کا طالب ہوتا ہے۔ پھر سمندر سے، پھر شبنم کے قطروں سے۔ لیکن اُسے کہیں بھی تسکین نہیں ملتی، کیونکہ فطری مظاہر اس کی بات نہیں سنتے، انھیں اپنے آپ سے ہی فرصت نہیں ہے۔ جب وہ سب طرف سے مایوس ہو چکتا ہے تو اُسے سمندر کے کنارے ایک سنکھ ملتا ہے۔ اب اُسے اُمید بندھتی ہے کہ میں اپنی کہانی سنکھ کو سناؤں گا، اُس کے اندر سے میری ہی آواز نکلے گی۔ خود میرے الفاظ میری تسکین کا باعث بن جائیں گے۔ اور اس طرح میرے سارے غم دور ہو جائیں گے۔ لیکن جب اس نے

سنکھ بجایا تو من چہ می سرائم طنبورہ من چہ می سراید والا مضمون ہوا۔ سنکھ کی آواز اس کی آواز سے بالکل مختلف تھی، سنکھ اُسے بھول چکا تھا۔ اس نظم کا مطلب یہ نکلتا ہے کہ فن کار بنیادی طور سے فن کو اپنے اظہار کا بنیادی ذریعہ بنانا چاہتا ہے۔ لیکن اظہار کے سلسلہ میں اسے ایسی چیزیں استعمال کرنی پڑتی ہیں جو اس کی شخصیت کا حصہ نہیں ہوتیں بلکہ ایک الگ اور خارجی وجود رکھتی ہیں مثلاً الفاظ چنانچہ فن پارہ فن کار کی شخصیت کا اظہار نہیں بن سکتا۔ اس کی تخلیق وہ چیز نہیں بننے پاتی جو فن کار بنانا چاہتا تھا۔ لہٰذا فن کار اپنے تخلیقی کام میں اس تسکین سے محروم رہتا ہے، جو وہ اس میں ڈھونڈ رہا تھا۔ چنانچہ ذاتی تسکین سے محرومی اس کے تخلیقی کام کی لازمی شرط ہوئی۔

اتنی بات تو ییٹس نے بیس بائیس سال کی عمر میں ہی سمجھ لی تھی۔ لیکن جب اس نے میڈ گون سے عشق کیا اور برسوں کی نیاز مندی کے بعد بھی ناکامی کا منہ دیکھنا پڑا تو پھر اس کی باقی عمر یہی سوچتے گزری کہ زندگی کے غموں کی تلافی شاعری کے ذریعے ہو بھی سکتی ہے یا نہیں۔ یوں تو اس نے بار بار یہ بھی کہا ہے کہ چلو اچھا ہی ہوا۔ میری محبوبہ مجھے نہ مل سکی، میں نے کامیاب عشق سے بھی بڑا کام کر لیا۔ یعنی شاعری، لیکن دوسری طرف یہ بھی اقرار کیا ہے کہ محبوبہ کا خیال آتے ہی شاعرانہ عظمت ایک ڈھکوسلہ معلوم ہونے لگتی ہے۔ خیر فنی تخلیق زندگی کی خوشیوں سے بڑی چیز سہی۔ لیکن ہماری دل چسپی کی چیز تو یہ ہے کہ شاعری کے ذریعے ییٹس، اپنے غم سے نجات نہیں پا سکا بلکہ غالباً شاعری کے طفیل اس کے زخم عمر بھر مندمل نہ ہو سکے۔ شاعر کے غم سے دنیا کو کیا فائدہ پہونچ سکتا ہے۔ اس کے متعلق فراق صاحب نے کہا ہے ؎

دل دُکھے روئے ہیں شائد اس جگہ اے کوئے یار
خاک کا اتنا چمک جانا ذرا دشوار تھا

لیکن جہاں تک شاعر کے رونے اور دکھ اُٹھانے کا تعلق ہے، اس میں شاعری کرنے سے کوئی کمی نہیں آتی۔ اگر آپ ایلیٹ کی شاعری کو سامنے رکھیں تو شاید یہ دعویٰ

کر سکیں کہ تخلیقی کام جاری رکھنے سے شاعر کو سکون ہوتا چلا جاتا ہے یا اس کے درد میں ایسی لطافت آتی چلی جاتی ہے کہ وہ ہم جیسے عام آدمیوں کا سا درد نہیں رہتا۔ لیکن یٹس تو اتنا ہی بڑا شاعر ہے، وہ تو مرتے دم تک سلگتا ہی رہا بلکہ اس نے تو اس بات پر فخر کیا ہے اور علانیہ کہا ہے کہ میری شاعری کے دو ہی موضوع ہیں، ایک تو نفسانی خواہشات، دوسرے یادِ رفتگاں۔ یہ دونوں کے دونوں وہی غم ہیں جن کا بار ہم آپ جیسے عام آدمی اٹھائے پھرتے ہیں اور جن سے کبھی نجات نہیں پاتے۔ خود اپنے یہاں میرؔ نے کہہ رکھا ہے۔ ع

"دردِ غم اتنے کئے جمع تو دیوان ہوا"

اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ پہلے انھوں نے درد و غم اکٹھے کر کے گٹھڑی باندھ لئے اور پھر ایک ایک کر کے انھیں اپنے شعروں میں پھینکتے رہے اور اس طرح ان کا بوجھ ہلکا ہوتا چلا گیا۔ اگر میرؔ صرف عاشق ہوتے تو شاید ان کے درد و غم اتنے گنے چُنے ہوتے۔ لیکن شعر گوئی کے سلسلے میں انھیں اپنا مطالعہ کرنا پڑا اور انھیں بے حساب غموں سے سابقہ پڑا۔ ایک قطعہ میں انھوں نے یہی رونا رویا ہے کہ اگر مجھے بس محبوب کی طلب ہوتی تو بھی صبر کی گنجائش تھی لیکن مجھے تو یہ بھی پتہ نہیں کہ میرا دل چاہتا کیا ہے اور میں ہوں کیا۔ اس قسم کی پریشانی شاعر تو کیا ایک معمولی آدمی کے دل میں بھی پیدا ہو سکتی ہے، لیکن یہ الجھن اور یہ غم شاعر کے کام کا لازمی جز ہے میرا مطلب ان شاعروں سے نہیں جو ذاتی تسکین حاصل کرنے کے لئے شعر کہتے ہیں بلکہ ان شاعروں سے ہے جو واقعی تخلیقی کام کرتے ہیں۔ ایسے لوگوں کے لئے شاعری علاج نہیں رہتی بلکہ اُلٹی عذاب جان بن جاتی ہے۔

۱۹۵۴ء

فنی تخلیق اور درد

ایزرا پاؤنڈ نے کہا ہے کہ نقاد کو کچھ سوال ایسے بھی اٹھانے چاہئیں جن کا کوئی جواب نہ دیا جا سکے۔ ان میں سے بعض سوال ایسے بھی ہونے چاہئیں جن میں نہ تو ادیبوں کو کسی قسم کا فوری فائدہ پہونچ سکے نہ ادب کو۔ اسی قسم کا ایک سوال میں نے پچھلی دفعہ اٹھایا تھا، یعنی تخلیقی کام کے ذریعے لکھنے والے کو ذاتی طور سے کتنی تسکین مل سکتی ہے؛ اصل بات تو یہ ہے کہ اس معاملے میں صرف اُسی کو بولنے کا حق حاصل ہے، جس نے کوئی بڑا چیز تخلیق کی ہو اور آج اُردو ادب کی دنیا میں ایسے آدمی صرف ایک فراق صاحب ہیں۔ لیکن چونکہ بڑے ادیب کے ذہنی عوامل عام آدمیوں سے اتنے مختلف نہیں ہوتے کہ ہم جیسے لوگ اُن کے بارے میں کچھ سوچ ہی نہ سکیں۔ اس لئے نفسیات کی مدد سے اس مسئلے کو سمجھنے کی کوشش کی جا سکتی ہے۔ مجھے نفسیات کے متعلق جو تھوڑی بہت معلومات حاصل ہیں اس کے بل پر شاید میں کچھ کہنے کی جرأت نہ کرتا۔ لیکن اتفاق سے مجھے اس موضوع پر ڈاکٹر محمد اجمل سے گفتگو کرنے کا موقع مل گیا۔ جن لوگوں سے سقراط نے عقلمندی سیکھی تھی ان کی تو خیر کہیں بھی کمی نہیں ہوتی۔ لیکن ہمارے یہاں مشکل یہ ہے کہ اگر کوئی ایسی بات

آ پڑے جس میں فلسفہ، نفسیات یا عمرانیات کے کسی ماہر سے مشورہ لئے بغیر گزارہ نہ ہو سکے۔ تو ایک آدمی ایسا نہیں ملتا جس کی رائے پر بھروسہ کیا جا سکے۔ لے دے کے اجمل صاحب ہیں جن سے مجھے مدد ملتی ہے۔ اور جن کے علم پر مجھے اعتبار بھی ہے۔ شاید ان کی علمیت بھی میرے کام نہ آتی۔ اگر ان کا ادبی شعور پختہ نہ ہوتا اور انھوں نے بھی اسی قسم کا ادب نہ پڑھا ہوتا جو میں نے پڑھا ہے۔ اسی لئے میں نے انھیں اپنا اُستاد بنا رکھا ہے۔ غرض ادب کی تخلیق اور فن کار کی ذاتی تسکین کے مسئلے پر تین چار دن تک گفتگو کرنے کے بعد ہم دونوں اسی نتیجے پر پہونچے کہ نفسیاتی نقطۂ نظر سے بھی اس معاملے میں کوئی قطعی فیصلہ ناممکن ہے، کیونکہ ادیبوں میں ہر قسم کے نمونے اور ہر قسم کی شہادتیں ملتی ہیں۔ اگر ہم چاہیں تو نفسیات کی رو سے یہ بات بڑی آسانی سے ثابت کر سکتے ہیں کہ ادب کی تخلیق لکھنے والے کے درد کا مداوا ہے بلکہ تخلیق کے ذریعے ادیب کی شخصیت نشو و نما پاتی ہے۔ ایک زمانے میں کئی انگریزی نقادوں کو ان دونوں چیزوں کا تعلق دکھلانے کا خبط ہو گیا تھا، گو ان کا نقطۂ نظر نفسیاتی نہیں تھا۔ بلکہ متصوفانہ مثلاً مڈلٹن مری اور ہیو آئنس فوسٹ، پھر جب سے یونگ کی نفسیات کو ادیبوں میں مقبولیت حاصل ہوئی ہے۔ یہ رجحان تنقید میں اور بھی نمایاں ہو گیا ہے۔ مثلاً ایلزبتھ ڈرو نے ایلیٹ کے شخصی نشو و نما کا پورا خاکہ بنا کے رکھ دیا ہے۔ ایسے نقادوں کا خیال ہے کہ تخلیقی کام فن کار کی شخصیت کو مربوط بناتا ہے۔ ویسے بھی آج سے سوا سو سال پہلے شیلی نے کہہ رکھا ہے کہ شاعر سب سے عقلمند، سب سے عمدہ اور سب سے زیادہ خوش آدمی ہوتا ہے۔ اور اگر اس کی اندرونی زندگی پر غور کریں تو سب سے خوش قسمت بھی آئی۔ اے رچرڈز نے بھی اس خیال کی تصدیق کی ہے۔ انھوں نے تو ایک مستقل پیمانہ بنا رکھا ہے۔ ہر چیز کو اسی سے ناپتے ہیں — جبلتوں کی ترتیب اور تنظیم ہو گئی یا نہیں۔ اس نظریے کے حق میں بہت سی باتیں میں طوطے کی طرح دہرا سکتا ہوں۔ لیکن جب فن کاروں کی تخلیقات اور ان کی ذاتی زندگی کو ملا کر دیکھا جائے تو اس خیال کی حمایت اتنی آسان نہیں رہتی۔ اس لئے فی الحال میں وہ دلائل پیش کروں گا جو اس نظریئے کے خلاف

جاتے ہیں۔ یوں تو ارتفاع کا نظریہ فرائڈ ہی سے چلا ہے۔ لیکن اس کے آخری دور کے خیالات کا مجموعی تاثر کچھ اس قسم کا ہوتا ہے ؂

غمِ ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

اس شعر میں خوبی یہ ہے کہ مرگ اور سحر ایک بات بن گئے ہیں اور اس طرح اس میں فرائڈ کا (AMBIVALENCE) والا نظریہ بھی آگیا ہے۔ آخری زمانہ میں تو فرائڈ یہ کہنے لگا تھا کہ پوری تسکین زندگی میں دستیاب ہی نہیں ہو سکتی۔ ہر چیز محض ایک بدل ہے، کوئی زیادہ تسلی بخش، کوئی کم تسلی بخش، بلکہ بعض حالات میں تو زندہ رہنے کے لئے اپنے آپ کو فریب دلانا لازمی ہو جاتا ہے۔ اسی لئے بعض بڑی تہذیبوں نے افیم کھانے کو زندگی کی ضروریات میں شمار کیا ہے اور یہ بات ان تہذیبوں کی حقیقت پسندی پر دلالت کرتی ہے۔ اس نظریئے کے مطابق تو ہم ادب اور فن کو بھی افیم کے زمرے میں شامل کر سکتے ہیں۔ یعنی ادب کی تخلیق درد کا مداوا نہیں بلکہ درد کو بھلانے کی کوشش کی ہے۔ خیر فرائڈ کے خیالات کی ترجمانی اس تیقّن کے ساتھ نہیں کرنی چاہئے۔ اس کا ذہن اتنا ہمہ گیر تھا کہ اس کے یہاں بعض دفعہ متضاد خیالات بھی مل جاتے ہیں۔ اس خیال کو فرائڈ سے زیادہ فرائڈ کے مقلّدین نے رواج دیا ہے کہ فن کے ذریعے جبلّتیں ارتفاع پاتی ہیں اور جو تسکین زندگی میں حاصل نہیں ہو سکتی وہ ادب کے ذریعے مل جاتی ہے۔ اس نظریہ پر راجح نے یہ اعتراض کیا ہے کہ اگر بھوک بھی جبلتوں میں شامل ہے تو اس کا ارتفاع کس طرح ہوتا ہے، بھوکا آدمی کھانا نہیں کھائے گا تو مر جائے گا۔ کھانے کا کوئی بدل نہیں ہو سکتا۔ یہ جبلّت نہیں بلکہ حیاتیاتی عمل ہے۔ اس کی تسکین بھی براہِ راست ہونی چاہیئے۔ اس کے بغیر بھی حیاتیاتی نظام کا عمل ٹھیک طرح جاری نہیں رہ سکتا۔ جنس کے ارتفاع کے بھی کوئی معنی نہیں۔ ارتفاع تو صرف وہ جبلّتیں پا سکتی ہیں جن کے مظاہر کو فرائڈ نے (POLYMORPHOUS SEXUALITY) کہا ہے۔ اس ارتفاع کی گنجائش بھی اس وقت نکلتی ہے جب حیاتیاتی عمل کی

حیثیت سے جنس کی براہِ راست تسکین حاصل ہو چکی ہو۔ اس تسکین کا بدل کوئی نہیں۔ جبلتوں کا ارتفاع اسی تسکین کی بنیاد پر شروع ہوتا ہے۔ اس تسکین کے بغیر آدمی جو کام بھی کرے گا اس کی حیثیت ارتفاع کی نہیں بلکہ ردِّ عمل (REACTION FORMATION) کی ہوگی۔ حیاتیاتی عوامل کے رک جانے سے جو اضطراب (STASIS ANXIETY) پیدا ہوتا ہے وہ ان سرگرمیوں سے ختم نہیں ہوتا جن کی حیثیت محض ردِّ عمل کی ہو۔ ارتفاع کی حالت میں آدمی اپنے کام سے لطف لیتا ہے ردعمل کی حالت میں یا تو کام بڑی مشکل سے ہوتا ہے یا آدمی ایک مجبوری کے سے عالم میں کام کرتا ہی چلا جاتا ہے۔ لیکن کام کرنے میں اسے کوئی مزا نہیں آتا۔ رانک کی اس تشریح کی بنیاد پر کہہ سکتے ہیں کہ ادب دو طرح کا ہوتا ہے۔ ایک تو ارتفاع کا، دوسرے ردِّ عمل کا۔ لیکن ہمیں ادیبوں کی ذاتی زندگی کے متعلق ایسی تفاصیل معلوم نہیں جن کی رو سے یہ فیصلہ کر سکیں کہ فلاں شاعر میں ارتفاع ہو رہا ہے اور فلاں شاعر میں ردِّ عمل۔ ارتفاع کی مثال کے طور پر زیادہ سے زیادہ گیٹے کا نام لیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ وہ سکون اور فنی تخلیق کے ذریعے حاصل ہونے والی خوشی کا بہت ذکر کرتا ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ گیٹے کی شخصیت میں خود فریبی اور روحانی چارسو بیس کتنی تھی، اپنے روحانی سکون کا ڈھنڈورہ پیٹنا ارتفاع کی علامت نہیں بلکہ یہ خود ردِّ عمل کی کیفیت ہے۔ بڑے شاعروں میں سے ایک بودیلیر ایسا ہے جس نے خود تفصیل کے ساتھ بتایا ہے کہ وہ نظمیں کس طرح لکھتا تھا۔ اس کے لئے تخلیقی کام ایک عذابِ جان تھا وہ نظمیں لکھنے سے پیشتر پبلشر سے معاوضہ لے لیتا اور پیسے خرچ کر ڈالتا۔ پھر قرض چڑھنا شروع ہو جاتا۔ اور قرض خواہوں کے ڈر سے بودیلیر گھر سے نکلنا چھوڑ دیتا۔ دن رات کمرے میں بند پڑا رہتا۔ آخر جب کوئی چارہ نہ رہتا تو نظمیں لکھتا۔ کچھ اسی قسم کا حال ایڈگر ایلن پو کا ہے۔ تیسری مثال مارسل پروست کی ہے جو یا تو بے کار لیٹا رہتا یا پھر مستقل اڑتالیس اڑتالیس گھنٹے سوئے بغیر لکھے چلا جاتا۔ ان لوگوں کا تخلیقی کام ردِّ عمل کی قسم کا ہے یہاں ایک

ادبی سوال پیدا ہوتا ہے۔ کیا ارتفاع کی شاعری ردِ عمل کی شاعری سے قدر و قیمت میں لازمی طور پر بہتر ہوگی۔ اگر بودلیئر کو پورا ارتفاع حاصل ہو جاتا تو کیا وہ اپنے معاشرے کے بارے میں ایسی گراں قدر باتیں کہہ سکتا جن کی بدولت اس کی شاعری کو پیغمبری کا رُتبہ حاصل ہوا؟ رانک تو کہتا ہے کہ ایسے بیماروں کی بھی ایک سماجی قدر و قیمت ہے، یہ لوگ سماجی حقیقت کا ایسا گہرا شعور رکھتے ہیں جو ظاہری طور پر صحت مند لوگوں کو حاصل نہیں ہوتا۔ بقول اجمل صاحب رانک کی کتاب پڑھ کے تو یہ جی چاہتا ہے ہم بھی (SCHIZOPHRENIC) ہوتے۔ تو مطلب یہ کہ اگر شاعری ارتفاع کی نہیں بلکہ ردِ عمل کی ہے تو بھی پڑھنے والوں کے لئے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ ساری مصیبت شاعر کو اُٹھانی پڑتی ہے۔ لیکن میرا سوال تو ان لوگوں سے ہے جو شاعری کو تسکین کا وسیلہ یا شخصیت کے ارتقا کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ وہ ردِ عمل والی شاعری کو ادب میں کیا درجہ دیں گے۔؟

اچھا، ادب کے بارے میں ایک نظریہ تو یہ ہوا جس میں تخلیق کو جبلتوں کے ارتفاع کا ذریعہ سمجھا جاتا ہے اور ادب زندگی کا قائم مقام رہ جاتا ہے۔ دوسرا نظریہ وہ ہے جس میں ادب کو خواب مترادف سمجھا جاتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ خواب کیا ہوتا ہے؟ خوابوں کے متعلق ایک مقبول نظریہ تو یہ ہے کہ ان کے ذریعے محرومیوں کی تلافی ہوتی ہے۔ یعنی خواب میں بھی ارتفاع کی کوشش ہوتی ہے۔ چاہے یہ کوشش اتنی کامیاب نہ ہو۔ جتنی فنی تخلیق۔ ارتفاع والے نظریہ پر تو میں ابھی بحث کر ہی چکا ہوں۔ خوابوں کے متعلق ایک دوسرا نظریہ ہے کہ وہ اپنے بارے میں علم حاصل کرنے کا ایک ذریعہ ہیں۔ لیکن یہ علم ہمیں براہِ راست حاصل نہیں ہوتا بلکہ علامتوں کے ذریعے یعنی خواب لاشعور کے رجحانات کے درمیان سمجھوتے سے پیدا ہوتے ہیں۔ ایک تو اپنے آپ کو جاننے کی خواہش۔ دوسرے نہ جاننے کی خواہش۔ پھر ان دونوں خواہشات کے اندر بھی دو متضاد رجحانات

ہوتے ہیں۔ جاننے میں لذت بھی ہے اور تکلیف بھی۔ اسی طرح نہ جاننے میں بھی ان دو باتوں سے سابقہ پڑتا ہے۔ اس لیئے خواب ہو یا ادب۔ دونوں لذتوں اور تکلیف کے تصادم اور آویزش سے پیدا ہوتے ہیں۔ اگر لکھنے والے کے اندر نہ جاننے کی خواہش غالب ہے، تو اُسے اپنے تخلیقی کام میں یقیناً زیادہ تکلیف ہوگی۔ لیکن چونکہ اس کے اندر اعتراف کی خواہش بھی ساتھ ساتھ کام کررہی ہے اس لئے وہ لکھنے پر بھی مجبور ہوگا۔ جیسا میں نے پچھلے مضمون میں کہا تھا، ورڈز ورتھ نے ٹھیک اندازہ لگایا ہے۔ تخلیق کے دوران میں وہ درد پیدا ہوتا ہے جو پہلے کبھی نہ اُٹھا تھا۔ ادب کے ذریعے لکھنے والے کو اپنے بارے میں علم تو حاصل ہوتا ہے۔ لیکن اس کی قیمت بھی ادا کرنی پڑتی ہے۔ آرنلڈ نے کہا ہے کہ دیوتا نغمے کی بڑی زبردست قیمت وصول کرتے ہیں۔ وہ قیمت یہی درد ہے۔

خواب (یا ادب) کے بارے میں ایک اور نظریہ ہے۔ خواب اعتراف کرنے کی خواہش سے پیدا ہوتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ آدمی اعتراف کیوں کرنا چاہتا ہے؟ اس کا ایک جواب یہ ہے کہ اپنے آپ کو ذلیل کرنے یا اپنے آپ کو سزا دینے کے لئے۔ یہ خود اذیتی کا ایک مظہر ہوا۔ یعنی تخلیق میں آدمی کو جو مزہ آتا ہے وہ بڑے خوفناک قسم کی لذت ہے۔ یہاں آکے بات مضحکہ خیز سی ہو جاتی ہے۔ اسے چھوڑیئے۔ اعتراف کی خواہش کو تھیوڈور رائک نے ایک اور طرح سمجھا ہے۔ اعتراف کے ذریعے آدمی کسی حقیقی یا خیالی واقعے کو تصور میں دہرا کر لطف اندوز ہونا چاہتا ہے۔ اس حد تک تو آپ کہہ سکتے ہیں کہ ادب کی تخلیق کرنے سے آدمی کو تسکین ملے گی۔ لیکن ایک واقعے یا چند واقعات سے جذباتی طور پر ایسا چپک کے رہ جانا کہ ان کے حقیقی یا خیالی اعادے سے شدید لذت حاصل ہو، بذاتِ خود ایک بیماری ہے۔ شخصیت کے ارتقا کا تو مطلب ہی یہ ہے کہ آدمی حقیقی یا خیالی ماضی پر غالب آئے، اور آزادی حاصل کرے۔ اگر ادب اعتراف ہے اور اعتراف کے معنی ہیں ماضی کا اعادہ، تو فنی تخلیق کے ذریعے شخصیت کا ارتقا کس حد تک ممکن ہے۔؟

یہاں آپ چھوٹی شاعری اور بڑی شاعری کے فرق کی طرف توجہ دلائیں گے چھوٹا شاعر ایک وقتی تجربے سے مطمئن ہو جاتا ہے۔ اس کے لئے لمحاتی تسکین بہت ہوتی ہے۔ بڑا شاعر اپنے تجربات کی تنظیم کرتا ہے۔ اس لئے بڑی شاعری کے ذریعے شاعر کی شخصیت بھی منظم ہو گی اور نشوونما پائے گی۔ اس بات پر رچرڈ نے بڑا زور دیا ہے۔ ان کے خیال میں شاعری جتنی زیادہ جبلتوں کی تنظیم کرے گی اور یہ تنظیم جتنی اچھی ہو گی شاعری بھی اتنی ہی بڑی ہو گی۔ رائخ نے بھی کہا ہے کہ وقتی خود آگاہی تو ذہنی بیماروں کو بھی حاصل ہو جاتی ہے۔ لیکن اس چیز کی موجودگی، یا شدت اتنی ضروری نہیں، جتنی خود آگاہی کے ان ٹکڑوں کی تنظیم۔ اسی تنظیم کا نام شعور ہے۔ تو اگر کسی شخص کی شاعری میں تجربات کی تنظیم نظر آئے تو اس نقطۂ نظر کے مطابق ہم یہ سمجھنے میں حق بجانب ہوں گے کہ اس کی شخصیت بھی اس حد تک تنظیم اور نشوونما پا چکی ہے۔ شیلی کی تقلید میں رچرڈز نے بھی تنبیہ کر دی ہو کہ ایسے لوگوں کی ظاہری نہیں بلکہ باطنی زندگی دیکھیے، وہاں آپ کو پوری تنظیم ملے گی۔ یعنی اگر اس تنظیم کا اثر خارجی زندگی پر نہ پڑے تو بھی اس کی خوبی میں کوئی فرق نہیں۔ بلکہ رچرڈز نے دبی زبان سے یہ بھی کہا ہے کہ اچھی تنظیم وہی ہے۔ جو خارجی عمل پر نہ اُکسائے۔ بس اندر ہی اندر ساری جبلتیں ایک نقش کی شکل میں مرتب ہو جائیں۔ اس کے برخلاف رائخ نے سارا زور اسی بات پر صرف کیا ہے، کہ اندرونی تنظیم اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتی جب تک کہ وہ خارجی حقیقت سے ہم آہنگی نہ پیدا کرے۔ اس ہم آہنگی میں مشکل یہ پیش آتی ہے کہ موجودہ معاشرہ استحصال اور احتساب کی بنیادوں پر قائم ہے، اس نے کردار اور عمل کا خود ڈھانچہ بنا رکھا ہے۔ اس کے علاوہ کسی اور قسم کی تنظیم کا وہ روادار نہیں۔ اس لئے اگر آدمی اندرونی طور سے تنظیم پیدا کرے تو بھی یہ تنظیم خارجی دنیا سے متصادم ہوتے ہی ٹوٹنے لگتی ہے۔ اتنی بات تو رچرڈز نے بھی تسلیم کی ہے کہ دنیا ایسے لوگوں کی سخت مخالفت کرتی ہے۔ لیکن ان کا خیال ہے کہ یہ تنظیم مخالفت کے باوجود برقرار رہ سکتی ہے۔ رائخ نے بتایا ہے کہ اُسے برقرار رکھنا بڑا

مشکل کام ہے خصوصاً بڑے ادیبوں کے لئے، کیونکہ وہ ایسے رجحانات کو بھی قبول کر کے اپنے نظام میں شامل کرنا چاہتے ہیں، جن سے معاشرہ خائف ہے۔ چونکہ بڑے ادیبوں کو ان دونوں چیزوں کے تصادم کا احساس شدید ہوتا ہے۔ اس لئے ان کی شخصیت میں انتشار پیدا ہونے کا خطرہ ہر وقت رہتا ہے۔ یہاں رائخ نے ویگنر، ابسن، دوستو تفسکی، نٹشے وغیرہ بڑے فن کاروں کی مثالیں پیش کی ہیں، جو اپنی تخلیقات کا شکار ہو گئے۔ اس بحث کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ فن پارے میں تو ضرور تنظیم ہو گی۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ یہ تنظیم فن کار کی شخصیت کا ایک مستقل حصہ بن جائے بلکہ زیادہ امکان تو اس بات کا ہے کہ تخلیق کے دوران میں اندرونی تنظیم کا اتنا زبردست تجربہ حاصل کر لینے کے بعد اس کی شخصیت اور بکھر جائے۔ جو لوگ فنی تخلیق کو شخصیت کے ارتقا کا ذریعہ سمجھتے ہیں وہ فن اور فن کار کو الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے۔ یا پھر جو خوبیاں فن پارے میں ہیں انھیں فن کار کو بخشنا شروع کر دیتے ہیں۔ دوسری کمزوری ان لوگوں میں یہ ہے کہ وہ فن کی عزت تو کرتے ہیں۔ مگر کسی اور مقصد کے حصول کا ذریعہ سمجھ کر۔ وہ فن کو نہیں دیکھتے بلکہ فن کی افادیت کو۔ وہ رائخ کی طرح یہ نہیں کہہ سکتے کہ خود آگاہی کسی اور مقصد کے حصول کا ذریعہ نہیں۔ بلکہ ہمارے جسمانی نظام کا ایک حیاتیاتی عمل ہے۔ یعنی ہم ادب تخلیق کرتے ہیں تو کسی فائدے کے لئے نہیں، بلکہ ادب کی تخلیق ایک حیاتیاتی مجبوری ہے۔

رچرڈز نے ادب کا ایک فائدہ اور بتایا ہے۔ ایک طرف تو ادب کے ذریعے جبلتیں تنظیم پاتی ہیں، دوسری طرف ادیب کی شخصیت کسی جبلت سے نہیں ڈرتی اُسے دبانے کی کوشش نہیں کرتی۔ ہر نئی جبلت کو قبول کرتی ہے اور اس کی خاطر اپنے اندرونی نظام کو بدل دیتی ہے۔ چونکہ ادیب کے اندر اس تنظیم کا سلسلہ برابر چلتا رہتا ہے۔ اس لئے اعصاب کا تناؤ دور ہوتا رہتا ہے اور اس عمل سے ایک آرام کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ ادب کی تخلیق کا یہ حیاتیاتی فائدہ ہے۔ جو ادیب کی

شخصیت ہی کو نہیں بلکہ اس کے جسم کو بھی پہونچتا ہے۔ رائخ نے اپنی نفسیات کی بنیاد اعصاب کے عمل پر نہیں بلکہ ایک طبیعیاتی قوت پر رکھی ہے جس کا نام ہے "اورگون" اس کے نزدیک صحت مند آدمی وہ ہے جو اپنے اندر "اورگون" کی لہروں کے بہاؤ کو روکے نہیں، بیمار وہ ہے جس کے اندر ان لہروں کی گردش میں کمی آجائے۔ فنی تخلیق تو اس بات کی علامت ہے کہ آدمی کسی نہ کسی حد تک ان لہروں کو گردش کرنے کی آزادی دے رہا ہے۔ یہاں تک رائخ بھی رچرڈ کے خیال کی تائید کرے گا۔ لیکن اس سے آگے بڑھ کے اس نے یہ بھی بتایا ہے کہ ہر آدمی "اورگون" کی صرف مخصوص مقدار کو سہار سکتا ہے، یہ مقدار زیادہ ہوئی اور اس کے ذہنی اور جسمانی نظام میں خلل آیا۔ بڑے فن کار چونکہ "اورگون" کو پوری جرأت کے ساتھ قبول کرتے ہیں۔ اس لئے انھیں اپنی اس ہمت سے نقصان پہونچنے کا اندیشہ بھی زیادہ ہوتا ہے۔ یہاں پھر رائخ نے ایبسن اور نطشے وغیرہ کی مثالیں پیش کی ہیں جنھیں "اورگون" کے احساس کی شدت نے پاگل کردیا۔ غرض خالص حیاتیاتی نقطۂ نظر سے بھی فنی تخلیق کو ہمیشہ اور ہر حالت میں سکون آور نہیں کہہ سکتے۔ یہاں بڑے ادیب اور چھوٹے ادیب کا فرق بھی کوئی معنی نہیں رکھتا۔ فنی تخلیق سے جتنا فائدہ یا نقصان چھوٹے ادیب کو پہنچ سکتا ہے۔ اتنا ہی بڑے ادیب کو بھی۔ رچرڈز صاحب کو آج کل کے افادیت پرست زمانے میں ادب کی اہمیت ثابت کرنی تھی۔ اس لئے انھوں نے لکھنے والوں اور پڑھنے والوں دونوں کو یہ لالچ دلایا ہے کہ میاں اس میں بڑے نفسیاتی اور حیاتیاتی فائدے ہیں۔ لیکن نقصان اور حیاتیات کی رو سے آپ تخلیق کے عمل میں خوفناک باتیں بھی جتنی چاہے نکال سکتے ہیں۔ فنی تخلیق کو مارالحم سمجھنے والوں پر مجھے اعتراض یہ ہے کہ انھیں یہ عمل اس وقت گراں قدر معلوم ہوتا ہے جب اس میں کسی اور قسم کے فائدے کا پہلو نکلتا ہو۔ اس نقطۂ نظر نے آج کل کی بہت سی مغربی تہذیب کو خراب کر رکھا ہے۔ اس لحاظ سے ادبی تنقید پر

یونگ کے اثرات اچھے نہیں ثابت ہوئے۔ حالانکہ ان لوگوں کا دعویٰ ہے کہ ہم انیسویں صدی کی افادیت پرستی سے بہت آگے نکل آئے ہیں لیکن بنیادی اعتبار سے ان کا رویہ بھی یہی ہے کہ ایک چیز کے وجود کا جواز کسی اور چیز کے نقطۂ نظر سے ثابت کیا جائے۔ مثلاً جنسی جبلت کا جواز یہ ہے کہ بچے پیدا ہوں۔ بچے پیدا ہونے کا جواز یہ ہے کہ نسل انسانی قائم رہے۔ رائخ پوچھتا ہے کہ نسل انسانی کیوں قائم رہے؟ اس کا جواز کیا ہے؟ ہاں یہاں آکے معاملہ ٹھپ ہو جاتا ہے یہی گھپلا ایسے لوگوں نے ادبی تنقید میں کیا ہے۔ ادب کا جواز یہ ہے کہ اس سے ہمیں فلاں فلاں قسم کے فائدے پہونچتے ہیں! اس سے اچھا رویہ تو قرون وسطیٰ میں (ST. THOMAS AQUINAS) کا تھا۔ ان کے نزدیک فنی تخلیق کی صلاحیت ایک اُلوہی صلاحیت ہے۔ فن کار کے اندر خدا کی تخلیقی صفت کام کرتی ہے۔ اس لئے فن اپنا جواز خود ہے۔ فن سے آدمی کو کیا فائدہ پہونچتا ہے، اس کا قطعی فیصلہ تو اسی وقت ہو سکتا ہے۔ جب ہم دو باتیں طے کر لیں۔ ایک تو یہ کہ فنی تخلیق، اور انسانی شعور کا آپس میں کیا رشتہ ہے۔ دوسرے یہ کہ شعورِ انسانی ارتقا کے کس درجے میں پیدا ہوا اور اس کی حیاتیاتی ضرورت کیا ہے۔ میں تو حیاتیات جانتا نہیں، لیکن رائخ اور ہربرٹ ریڈ دونوں کے یہاں میں نے یہی پڑھا ہے کہ سائنس داں اس سوال کا ابھی تک کوئی جواب نہیں دے سکے۔ البتہ رائخ نے اتنا ضرور کہا ہے، کہ انسانی شعور تو الگ رہا۔ خود آگاہی اور ہر نامیاتی جسم کا ایک فطری عمل ہے۔ یہاں نقصان اور فائدے کا کوئی سوال نہیں پیدا ہوتا، یہ چیز تو کھانے پینے کی طرح ایک حیاتیاتی فعل ہے۔ یعنی اگر ہم فنی تخلیق کو عقلی طور سے بالکل نقصان دہ سمجھنے لگیں تو بھی فنی تخلیق کا کام ہم سے حیاتیاتی مجبوری کے ماتحت سرزد ہوتا رہے گا۔

: آدمی سکون حاصل کرنے کے خیال سے شعر کہتا ہے۔ اس کی ذہنیت بلیک مارکٹ کرنے والوں کی ہے۔ درد اٹھانے کی ذمہ داری سے بھاگ کے سچا ادیب تخلیق نہیں ہوتا۔

کیا شیکسپیر نے اپنے ڈرامے اس لالچ میں لکھے تھے کہ اگر میں نے دس بیس سال یہی کام جاری رکھا تو میری شخصیت بڑی منظم اور مربوط بن جائے گی؟ نقاد اور سائنس داں جو چاہے سو کہا کریں، فن کار کو کچھ پتہ نہیں ہوتا کہ مجھے سکون مل رہا ہے یا تکلیف پہنچ رہی ہے۔ وہ ادب کی تخلیق نہیں کرتا، ادب تو اس کے اندر سے رستا ہے۔ سو باتوں کی ایک بات فراق صاحب نے کہہ دی ہے۔ ؎

میاں رو پیٹ کر بیٹھے ہیں سو بار ان فریبوں کو
یہ ہم سے پوچھنے آئے ہو غم کیا تھا خوشی کیا تھی

سنہ ۱۹۵۴ء

ادب اور جذبات

انفرادی طور سے ایسی مثالیں تو دنیا کے ہر ادب میں مل جائیں گی۔ کہ شاعر یا ادیب نے زمانۂ بلوغت میں لکھنا شروع کیا اور اپنے ادب میں کم و بیش اضافہ بھی کیا، لیکن جوانی کے ساتھ ساتھ تخلیقی کام بھی ختم ہو گیا۔ شیلی، کیٹس، لافورگ، کوربیر، لوتریامون، ایسے لوگ جو اپنے ادب کو بہت کچھ دے کر تیس سال کی عمر سے پہلے پہلے ہی مر گئے، ان کے بارے میں یہ سوچنا کہ اگر وہ زندہ رہتے تو کیسی شاعری کرتے، ادب کے لئے کچھ ایسا مفید مطلب نہیں، ادبی معمّہ تو ریں بو ہے جس نے اٹھارہ انیس سال کی عمر میں اتنی زبردست نظمیں تخلیق کیں اور اس کے بعد شاعری سے ایک دم کنارہ کش ہو گیا۔ اس کے متعلق کئی ایسے سوال پیدا ہوتے ہیں جو تخلیقی عمل کے مطالعے میں بڑی اہمیت اختیار کر لیتے ہیں۔ ریں بو نے اپنی نظمیں جلا کر شاعری سے توبہ کر لی تو اُسے ریں بو کی شخصیت کا زوال کہیں یا ارتقا؟ اس شاعرانہ خودکشی کی ذمہ داری خود ریں بو پر تھی یا اس کے معاشرے پر؟ خود اس حرکت کو ایک زبردست نظم سمجھا جا سکتا ہے یا نہیں؟ کیا اس کے طرزِ احساس میں کوئی ایسی

بات تھی کہ اس سے آگے تخلیقی عمل ممکن ہی نہیں تھا۔ اس ایک شاعر کی ذات سے ایسے سوال پیدا ہوتے ہیں جن سے تخلیق کی ماہیت پر غور کرتے ہوئے دامن بچایا ہی نہیں جا سکتا۔ پھر ایک مسئلہ مارسل پروست اور پال والیری جیسے لوگوں کا ہے، جنھوں نے تھوڑا بہت لکھنے کے بعد پورے بیس سال چپ سادھے رکھی، اور پھر لکھنے پہ آئے تو ایسا لکھا کہ بیسویں صدی کے سب سے بڑے ادیبوں میں گنے گئے۔ کیا ان دونوں میں بھی تخلیقی صلاحیت چالیس سال کی عمر کے بعد پیدا ہوئی؟ یا شروع سے موجود تھی۔ مگر بیس سال کے لئے غائب ہو گئی؟ اس عرصے میں اندر ہی اندر نشوونما پاتی رہی؟ یہ سب کچھ ارادی طور پر ہوا یا غیر ارادی طور پر؟ تخلیقی صلاحیت فن کار کے اختیار میں ہوتی ہے یا کسی اور قوت کے اختیار میں؟ غرض اس قسم کے بیس مسئلے ان بڑے ادیبوں کی زندگی سے پیدا ہوتے ہیں۔ مجھے اُردو کے سارے شاعروں کی سوانح عمریاں تو ازبر نہیں، بہر حال سنا ہے کہ غالب نے بھی غدر کے بعد شاعری چھوڑ دی تھی اور حالی ایک خاص زمانے کے بعد غزل سے تائب ہو گئے تھے۔ یہ جتنی مثالیں میں نے پیش کیں وہ سب کی سب افراد کی تھیں۔ لیکن پچھلے پندرہ بیس سال سے ہمارے یہاں یہ چیز کلیہ بن کے رہ گئی ہے کہ آدمی نے دو چار سال اچھا خاصا لکھا، اس کے بعد یا تو سرے سے غائب یا پھر وہ پہلی سی بات نہیں رہتی۔ اب یوں کہنے کو چاہے یہ کہہ کے جی بہلا لیجئے کہ ہمارے یہاں ادیب قلم کے بل پر روٹی نہیں پیدا کر سکتا۔ اس لئے نون تیل لکڑی کی فکر میں پڑتے ہی آدمی لکھنا بھول جاتا ہے یا کسی اخلاقی ٹیلے پر کھڑے ہو کر ادیبوں کو سخت سست کہہ لیجئے کہ ان لوگوں میں وہ لگن ہی نہیں جو مغربی ادیبوں میں ہوتی ہے۔ یا ہمارے پرانے شاعروں میں تھی۔ یہ سب توجیہات اپنی اپنی جگہ ٹھیک سہی لیکن ہیں بس وغیرہ وغیرہ قسم کی۔ محض ہمارے شکایت کرنے سے نہ تو معاشی نظام ایسا ہو جائے گا کہ شاعروں کا منھ موتیوں سے بھرا جانے لگے، نہ ادیبوں کے سر پہ ایک دم سے لکھنے کی دُھن سوار ہو جائے گی۔ یہ کہنا کہ ادیبوں

میں لکھنے کی لگن نہیں ہے بالکل یہ کہنے کے مترادف ہے کہ ادیب نہیں لکھتے۔ ان دونوں باتوں میں اگر کوئی فرق ہے تو یہ کہ پہلا جملہ ذرا لمبا ہے۔ محض لکھنے کی لگن تو صرف پندرہ سولہ سال کے لڑکوں اور لڑکیوں میں ہوتی ہے جن جذبات کو براہِ راست اظہار کا وسیلہ نہیں ملتا وہ اس عمر کے لوگوں میں "ادب زدگی" کے ذریعے ظاہر ہوتے ہیں۔ ادیبوں کے سلسلے میں تو سوچنے کی بات یہ ہے کہ ان میں کس قسم کی لگن ہونی چاہیے، اور اگر ان میں یہ لگن نہیں ہوتی تو کیوں؟ اگر یہ رکاوٹیں خارجی ہیں تو شاید ادیبوں اور ان کے ہمدردوں کے ہٹائے بھی نہ ہٹ سکیں۔ لیکن داخلی رکاوٹوں کو بعض اوقات شعوری کوشش اور ذہنی رویے کی تبدیلی سے دور کیا جا سکتا ہے۔ اگر ادبی جمود سے پڑھنے والوں کے علاوہ نقادوں کو بھی گھبراہٹ ہوتی ہے تو پھر تنقید کا زیادہ زور ایسی باتوں پر صرف ہونا چاہیے، جو کسی نہ کسی حد تک اپنے اختیار میں ہوں۔

ہمارے ادیب جس عمر میں لکھنا شروع اور ختم کرتے ہیں۔ یہ زمانہ وفورِ جذبات کا ہوتا ہے۔ دراصل وہ خود نہیں لکھتے بلکہ جذبات اُن سے لکھواتے ہیں۔ ان کے پاس عموماً اسلوب نہیں ہوتا۔ جذبات جس طرح کہتے ہیں وہ اسی طرح لکھتے چلے جاتے ہیں۔ جیسے جیسے جذبات مدھم ہوتے جاتے ہیں اُن کا لکھنا بھی کم ہوتا جاتا ہے۔ اس سے میری مراد یہ ہے کہ عام انسانوں کی طرح ہمارے ادیبوں کو بھی جوانی میں اپنا ہر جذبہ انوکھا نظر آتا ہے۔ اور وہ اپنے کو اس تجربے میں شامل کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن وہ آہستہ آہستہ ان جذبات کے عادی ہو جاتے ہیں، تو پھر ان میں کوئی ندرت باقی نہیں رہتی۔ اور ادیبوں کا تخلیقی جوش بھی ٹھنڈا ہو کے رہ جاتا ہے۔ مغرب کے ادیب عمر بھر لکھتے رہتے ہیں تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ ان کے جذبات ہمیشہ متلاطم رہتے ہیں یا روز اپنے اندر ایک نیا جذبہ ڈھونڈ نکالتے ہیں۔ اصل میں سوال جوشی اور زور کا نہیں۔ نہ ادیبوں کی قدر و قیمت اس طرح متعین ہوتی ہے کہ فلاں صاحب کے پاس تین جذبے ہیں فلاں صاحب کے پاس پانچ۔ انسان کے جذبات تو وہی گنے چُنے

ہوتے ہیں، اور مزیدار سے مزیدار جذبات سے بھی آدمی ایک نہ ایک دن اکتا ہی جاتا ہے۔ البتہ جو چیز ترو تازہ رہ سکتی ہے اور جس میں نشوونما ہونی چاہیے۔ وہ ہے جذبات کے متعلق آدمی کا رویہ، جذباتی ارتقا کے معنی یہ نہیں کہ آدمی نے اپنے اندر ایک چڑیا گھر کھول رکھا ہے اور روز ایک نۓ ایک جذبے کا اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ اس سے مراد یہ ہوتی ہے کہ آدمی کے جذبات اس کی شخصیت کے دوسرے پہلوؤں پر اثر ڈالتے ہیں، اُن سے اثر لیتے ہیں اور اس دوگونہ عمل کے ذریعے اس کی شخصیت میں بیک وقت زیادہ سے زیادہ ہمہ گیری اور زیادہ سے زیادہ ارتکاز پیدا ہوتا جاتا ہے۔ جذبات بجائے خود کوئی قدر و قیمت نہیں رکھتے، آدمی کا اندرونی رویہ انھیں قابل قدر بناتا ہے۔ خصوصاً ادب میں۔

یہ بات میر تقی میر کو اچھی طرح معلوم تھی، انھوں نے جو کسی شاعر کو ڈانٹ بتادی تھی کہ میاں تم اپنا چوما چاٹی کہہ لیا کرو، تمھیں شاعری سے کیا سروکار، تو اس کا یہی مطلب تھا۔ پھر انھیں اس کا بھی احساس تھا کہ شاعر اپنے جذبات کے بغیر شاعری کر بھی نہیں سکتا اور اس کے لئے جذبات ایک اندھا کنواں بھی بن سکتے ہیں۔ شاعر کو بیک وقت اپنے جذبات قبول بھی کرنے پڑتے ہیں اور اُن سے بے تعلق بھی رہنا پڑتا ہے۔ شاعر جذبات کا غلام بھی ہوتا ہے اور ان سے آزاد بھی۔ ان دونوں چیزوں کی کشاکش ہی وہ بار امانت ہے، جو دوسرے لوگ نہیں اٹھا سکتے، اور جس کے بغیر شاعر صحیح معنوں میں شاعر نہیں بن سکتا۔ یہ ایسا کرب ہے جس سے جان بچانے کے لئے شاعر کہیں بھی پناہ لے سکتا ہے۔ مثلاً ییٹس نے کہا ہے:۔

ALL THINGS CAN TEMPT ME FROM THIS CRAFT OF VERSE;

ONE TIME IT WAS A WOMAN'S FACE OR WORSE

THE SEEMING NEEDS OF MY FOOL-DRIVEN LAND.

چاہے کسی شاعر کی شاعری عشق ہی کے ذریعے وجود میں آئے لیکن عشق شاعر کے لئے ایک ترغیب کا کام بھی دیتا ہے۔ شاعر کی مصیبت یہ ہے کہ وہ عشق بھی کرتا ہے اور ساتھ ہی اس سے بھی ڈرتا ہے کہ کہیں صرف عاشق ہی بن کر نہ رہ جائے۔ شاعر کی اس اندرونی اذیت کا جتنا درد انگیز اظہار ییٹس اور میرؔ کے یہاں ہوا ہے۔ ویسا مشکل ہی سے ملے گا۔ ییٹس نے تو ایک دفعہ تنگ آ کر یہاں تک کہہ دیا کہ میں تو اپنی محبوبہ کو اپنی بات سمجھانے کے لئے شاعری کرتا ہوں۔ لیکن اس اعتراف میں یہ کوشش بھی پنہاں ہے کہ اپنے جذبات کے متعلق معروضی رویّہ اختیار کیا جائے۔ شاعر اپنے جذبات کو براہِ راست اظہار کا موقع دیتا ہے یا انھیں کچھ اور بناتا ہے۔ اس کا اظہار بھی ییٹس ہی کی زبان سے سنیئے:

I DREAM THAT I HAVE BROUGHT
TO SUCH A PITCH MY THOUGHT
THAT COMING TIME CAN SAY,
'HE SHADOWED IN A GLASS
WHAT THING HER BODY WAS'

ییٹس کو فخر ہے کہ میں نے اپنی شاعری میں اپنی محبوبہ کا جلوہ دکھایا۔ یہ تو ایک غیر ادبی، ذاتی اور جذباتی مقصد ہے۔ یا یوں کہیئے کہ یہ وہ جذباتی تحریک ہے جس نے شعر کی شکل میں ارتقاع پایا۔ لیکن ییٹس نے جو بات کہی ہے اس کا دوسرا جزو یہ ہے کہ دنیا اس کے کلام میں اس کی محبوبہ کا جلوہ دیکھنے کو راضی ہوئی تو اس لئے کہ اُسے بڑا شاعر مانا گیا۔ اپنے آپ کو بڑا شاعر منوانے کے لئے ییٹس نے اپنے جذبات ہی کو نہیں، بلکہ اپنے فکر اور اپنی شخصیت کو نشو و نما دی۔ خود شاعر کے خیال میں اس کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اُس نے لوگوں سے اپنی محبوبہ کی عظمت منوالی۔ دوسروں کی رائے میں اس کا اصلی

کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ایک ایسا آئینہ بنایا، جس میں اُس کی محبوبہ کا جلوہ نظر آسکے، اور یہ آئینہ اُس کی پوری شخصیت کی بھٹی میں سے ڈھل کر نکلا ہے، اور اسے دل، دماغ، جذبہ، احساس، فکر سب کی حرارت نصیب ہوئی ہے۔ یہ آئینہ ذاتی جذبات کے کچّے لوہے سے تیار ہوا ہے، لیکن بھٹّی سے نکلا ہے تو جامِ جہاں نُما بن کر۔ غرض سچّی شاعری میں جذبات کی قلبِ ماہیت اِس طرح ہوتی ہے۔

لیکن تیس پینتیس سال سے اُردو والوں نے ادیب کی یہ تعریف مقرر کر رکھی ہے کہ وہ اوّل و آخر حسّاس ہوتا ہے۔ نٹشے عمر بھر یہ کہتا رہا کہ سچّے فن کار کا ایک ذہنی، اور جذباتی رُخ ہوتا ہے۔ وہ ہر بات سے اثر نہیں لیتا ہے، جو چیز اس کی روحانی جدوجہد میں مدد نہیں دیتی وہ اسے محسوس ہی نہیں کرتا، اور یہی اس کی قوت ہے۔ اس کے برخلاف ہم اُردو والوں کا ایمان ہے کہ جس آدمی کے اعصاب مرتعش نہ رہیں وہ ادیب ہی نہیں۔ یہ جذبات پرستی نیاز فتح پوری والے دَور میں وجود پذیر ہوئی تھی، یعنی اس خاص شکل میں۔ اس سے پہلے اُردو شاعروں کے سامنے چند ایسے خارجی معیار موجود تھے جن سے اپنے جذبات کو ہم آہنگ بنانا پڑتا تھا۔ مثلاً تصوّف کی روایت یا اور کچھ نہ سہی تو عیاشی کی روایت۔ بہرحال آدمی اپنے جذبات کے رحم و کرم پر نہیں ہوتا تھا، بلکہ اسے اپنے جذبات کو کسی نہ کسی رخ پر چلانا پڑتا تھا۔

اکبر الہ آبادی نے کہا تھا۔ ع

"خود پرستی سے تو ہے قبر پرستی اچھی"

اسی طرح جذبات پرستی سے تو واقعی محاورہ پرستی بہتر ہے۔ اس میں کم سے کم جذبات کی تنظیم کا تھوڑا بہت خارجی اُصول تو میسّر آجاتا ہے۔ مگر نیاز فتح پوری وغیرہ نے جذبات پرستی کو ایک مذہب بنایا۔ میں نے بچپن میں اُن کے مریدوں کے بڑے بڑے عجیب نمونے دیکھے ہیں۔ بزعمِ خود میں بیس سال کی خاموشی کے بعد ناول لکھوں گا تو

ان کی تصویریں وہاں پیش کروں گا۔ مثال کے طور پر ایک نمونہ دیکھئے۔ اس حلقہ کے ایک رکن فرماتے ہیں کہ غزل ان لوگوں کی چیز ہے جو سفید کپڑے پہنتے ہیں اور شام کو دفتر سے آنے کے بعد دوستوں کے حلقے میں بیٹھ کر پان کھاتے اور شعر پڑھتے ہیں۔ جذبات کے سلسلے میں ان لوگوں کا اگر کوئی معیار تھا تو یہ کہ ہم وہ باتیں محسوس نہ کریں جو عام لوگ محسوس کرتے ہیں۔ لیکن عام لوگوں سے اختلاف کرنے کے لئے بھی لمبی چوڑی ذہنی تربیت کی ضرورت پڑتی ہے۔ صرف حرام اور حلال جذبات کی فہرست بنا کے رکھ لینے سے کام نہیں چلتا۔ ذہنی تربیت کے بغیر جذبات کی پرورش کرنے سے جو نتیجہ نکلتا ہے اس کا نمونہ "شہاب کی سرگذشت" میں دیکھئے۔ اس ناول کے ہیرو نے مصوّری کی نمائش میں ایک تصویر کا عنوان تجویز کرکے انعام حاصل کیا ہے۔ کتاب میں اس کا بیان پڑھئے، اور پھر بتایئے کہ لٹھے کے تھان پر جو تصویر ہوتی ہے اس کی روح میں اور اس کتاب کی روح میں کیا فرق ہے۔

۱۹۳۶ء کے بعد حرام اور حلال جذبات کا فرق تو مٹ گیا لیکن جذبات کے متعلق رویہ بنیادی طور سے وہی رہا۔ افسانہ نگاروں اور شاعروں دونوں کے لئے اچھے ادب کی تعریف یہی رہی ہے کہ اس میں ذاتی احساس اور جذبے کا خلوص پایا جائے۔ اس ادبی نظریے کے ماتحت ادب کی تخلیق کے لئے اتنی بات کافی ہے کہ لکھنے والے نے کوئی دلچسپ بات دیکھ یا سُن لی ہو یا اس کے دل میں کسی قسم کے دلچسپ جذبات اُمنڈ آئے ہوں۔ ادیب کا کام بس اتنا ہے کہ وہ اپنے جذبات کو اپنی تحریر میں منتقل کر دے۔ جذبات میں جتنا زور ہو گا تحریر بھی اتنی ہی اچھی ہو گی۔ بالعموم پڑھنے والوں اور لکھنے والوں دونوں ہی کا رویہ ادب کے بارے میں یہ رہا ہے۔ چونکہ ادیبوں کا رویہ اپنے جذبات کے بارے میں ہمیشہ ایک سا رہتا ہے۔ اس لئے انھیں نئے موضوع نہیں ملتے۔ نئے اسالیب نہیں ملتے۔ ایک ہی ادیب کے یہاں ایک ہی جیسے جذبات کی تکرار دیکھتے دیکھتے

پڑھنے والے اکتا جاتے ہیں۔ پھر ادیب خود اپنے جذبات سے تھک کے لکھنا چھوڑ دیتا ہے۔ یہ جھگڑا تخلیقی صلاحیت کی کمی زیادتی کا نہیں۔ ہمارے ادب کی بدحالی کی بڑی وجہ یہی رویّہ ہے کہ ادب کے لئے جذبات کے علاوہ اور کسی چیز کی ضرورت نہیں اور اچھے ادب میں شدتِ جذبات ہونی چاہیئے۔

ادب تو الگ رہا۔ عام زندگی میں بھی اس آدمی کو زیادہ قابلِ قدر نہیں سمجھا جا سکتا۔ جس میں شدید جذبات کے علاوہ اور کچھ نہ ہو۔ انسانی اقدار کی رو سے شدّتِ جذبات کے معنی یہ نہیں ہیں کہ آدمی کے اعصاب میں زلزلہ آجائے یا اس پر بُحرانی کیفیت طاری ہو جائے۔ جذباتی بخار میں مبتلا ہو جانے والے آدمی کی زیارت کوئی بہت بڑا روح افزا منظر نہیں ہے۔ جذباتی جنون اور چیز ہے، شدّتِ جذبات اور۔ یا یوں کہیئے کہ جانوروں میں جذبات کی شدّت کے اور معنی ہیں، انسانوں میں اور، اور جس چیز کو نیٹشے (INTENSIFICATION) کہتا ہے۔ وہ صرف جبلّتوں کے جوش میں آجانے کا نام نہیں ہے، بلکہ جبلّت اور انسانی اقدار کی لڑائی کا۔ انسان میں یہ شدّت اس دن پیدا ہوئی جس دن اس نے جبلّت کا حکم ماننے سے انکار کیا۔ انسانی تہذیب کے مظاہر جبلّت کو آزادی دینے سے وجود میں نہیں آئے بلکہ جبلّت کو دبانے اور اسے ارتفاع دینے سے۔ انسان اور جانور میں یہی فرق ہے۔ انسانی زندگی سے مراد ہی وہ کشمکش ہے، جو دل اور دماغ میں، جبلّت اور اخلاقی یا جمالیاتی اقدار میں، فرد کی اندرونی خواہشوں اور سماج کے خارجی احکام میں چلتی رہتی ہے۔ انسان کی تہذیبِ نفس اور اس کی شخصیت کا ارتقا اسی عمل کے ذریعے ہوتا ہے۔ جذباتی شدّت یا گہرائی کے معنی یہ ہیں کہ آدمی کے اندر جو دو قوتیں برسرِ پیکار ہیں، وہ ان دونوں کو بیک وقت قبول کر سکے۔ اس سے بھی بڑی بات یہ ہے کہ آدمی ان دونوں قوتوں کو آپس میں تحلیل کر کے ایک نئی اور حیات پرور قوت کی تشکیل کر سکے۔ نئی زندگی تخلیق کرنے کا یہی طریقہ ہے۔ محض جذبات آدمی کو بڑی جلد تھکا دیتے ہیں لیکن اس تہذیبی اور تخلیقی عمل کے ذریعہ زندہ رہنے

کا نیا شوق حاصل ہوتا ہے۔ اس قسم کی اخلاقی شدّت سے گھبرانا انسانی زندگی سے روگردانی کرنے کے برابر ہے۔ ارسطو کے نزدیک تو انسان کی پہچان ہی یہ ہے کہ وہ اپنے فطری وجود کو اخلاقی وجود کے زیر نگیں لانے کی جد و جہد میں لگا رہتا ہے۔ انسانوں کا ادب تو وہی ہے جو اس جد و جہد میں شریک ہو، ورنہ جو ادب صرف جذبات کے اظہار سے مطلب رکھتا ہو اُسے تو بس جانوروں ہی کا ادب کہا جا سکتا ہے۔ جانور فطری اشیا ہیں۔ ان کا مرنا جینا فطرت کے قبضے میں ہے۔ انسان کم سے کم روحانی طور پر بیس دفعہ مرتے اور بیس دفعہ زندہ ہونے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ انسانی ادب کا موضوع صرف اسی قسم کا انسان ہو سکتا ہے۔ محض جذباتی انسان نہیں۔

ادب میں جذبات کی کیا حیثیت ہے، اس سے متعلق ایک قصہ سنئے :۔

جون اسٹوارٹ مِل نوجوانی میں ہی اتنا کچھ پڑھ گیا تھا اور اتنا کچھ سوچنے لگا تھا کہ اُسے زندگی سے دل چسپی ہی باقی نہ رہی، اور اس نے ارادہ کر لیا کہ دریا میں ڈوب کر جان دے دوں گا۔ ڈوبنے پہونچا تو اتفاق سے ورڈز ورتھ کی کتاب ساتھ چلی آئی تھی، اسے اسے کھول کے پڑھنا شروع کر دیا۔ ورڈز ورتھ کے کلام نے دل پر کچھ ایسا اثر کیا کہ وہ زندگی سے پوری طرح مطمئن گھر واپس آگیا۔ تو مِل کی ذاتی زندگی میں شاعری کی یہ کچھ جگہ تھی۔ اپنے ادبی تجربات پر غور کرنے کے بعد مِل اس نتیجے پر پہونچا ہے کہ شاعری جذبات کی پرورش کا نام نہیں، بلکہ جذبات کی تہذیب کا نام ہے۔

یہ تو بعد میں سوچیں گے کہ جذبات کی تہذیب کیسے ہوتی ہے۔ اس سے پہلے تو یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ تہذیب کی ضرورت ہی کیا ہے؟ جانوروں کی زندگی تو فی الجملہ ایک ہی طرح کی ہوتی ہے، یعنی جسمانی زندگی۔ انسان نے اپنے ارتقا کے دوران میں ایک اور قسم کی زندگی بھی پیدا کر لی ہے۔ یعنی روحانی زندگی۔ جانوروں کا مرنا جینا صرف ایک قسم کا ہے۔ انسانوں کا دو طرح کا۔ جانوروں کو زندہ رہنے کے لئے صرف اپنے جسم کو صحت مند

رکھنا پڑتا ہے۔ انسان کو زندہ رہنے کے لئے جسم کے منفی رجحانات کے ساتھ ساتھ روح کے منفی رجحانات کو بھی قابو میں رکھنا پڑتا ہے۔ اگر انسان کی روح زندگی سے اُکتا جائے تو جسم بھی زیادہ دن جی نہیں سکتا۔ اس لئے انسان کا سب سے بڑا مسئلہ یہی ہے کہ زندگی سے مفاہمت اور یگانگت اور ہم آہنگی کیسے پیدا کی جائے۔ لیکن زندگی کے بہت سے مظاہر اور عناصر انسان کی پسند کے مطابق نہیں ہوتے۔ انھیں کو قبول کرنے میں جذباتی اور ذہنی جدوجہد کی ضرورت پڑتی ہے۔ تہذیبِ نفس کی ضرورت اسی لئے پیش آتی ہے کہ اس کے بغیر آدمی صحیح معنوں میں زندہ نہیں رہ سکتا۔

جذبات کی تہذیب ایک طرح تو زندگی خود کر دیتی ہے، یعنی بہت سے جذبات ایسے ہوتے ہیں جنھیں حقیقت ظاہر ہی نہیں ہونے دیتی۔ مثلاً نفرت کے جذبے کا صحیح اظہار تو یہ ہے کہ ہمیں جس آدمی سے نفرت ہے اُسے مٹا ڈالیں۔ لیکن خود اپنی جان کا خوف ہمیں ایسا کرنے سے روکتا ہے۔ پھر چونکہ انسانی اخلاقیات کے نزدیک یہ جذبہ ناخوشگوار ہے۔ اس لئے ہم اس کے لفظی اظہار سے بھی بچتے ہیں۔ کیونکہ اس میں ہماری سماجی حیثیت کو نقصان پہونچنے کا ڈر رہتا ہے۔ اس طرح عملی زندگی کی ضروریات ہمارے بہت سے جذبات پر پابندی لگائے رکھتی ہیں۔ لیکن دراصل جذبات کی تہذیب نہیں، بلکہ جذبات کو زنجیر میں جکڑے رکھنا ہے۔ تہذیب کے معنی تو یہ ہیں کہ جذبات آزاد ہونے کے باوجود نقصاں رساں نہ بنیں۔

اس لئے جذباتی تہذیب کی پہلی شرط تو یہ ہے کہ ہر قسم کے جذبات کو قبول کیا جائے۔ پھر انھیں ہر قسم کی ذہنی، اخلاقی، سماجی، جمالیاتی اقدار سے ٹکرانے دیا جائے۔ لیکن اس کش مکش میں خطرہ یہ رہتا ہے کہ کہیں دونوں حریف زخمی ہو کے گر نہ پڑیں۔ یہ کش مکش اسی وقت مفید ہو سکتی ہے کہ جب آدمی کے تخلیقی ارادے کی سرپرستی میں جاری رہے۔ اس کش مکش سے مختلف جذباتی اور غیر جذباتی رجحانات میں ایک ترتیب آتی جائے۔ پھر جو نقش مرتّبا

ہوتا ہے وہ بھی اس قسم کا ہونا چاہئے، جس سے ہم زندگی کی نئی قوت اور زندہ رہنے کا نیا ارادہ حاصل کر سکیں، جو ادب یہ سارا کام کر سکتا ہے وہ بذاتِ خود زندگی کی ایک طاقت بن جاتا ہے۔

اس خشک اور بے رنگ بحث کے بعد آخر میں دو ایک مثالیں اس بات کی بھی دیکھتے چلئے کہ جذبات کے بارے میں ہمارے پرانے شاعروں کا رویہ کیا تھا۔

پہلے تو ایک عام جذبہ لیجیے۔ رقابت۔ اس جذبے کا جبلی اظہار تو اسی طرح ہو سکتا ہے کہ رقیب یا محبوب کو مار ڈالا جائے۔ یہ جذبے کا اظہار ہے، جذبے کی تہذیب نہیں۔ تہذیب کا آغاز اس طرح ہوگا کہ ہم رقیب کو مارنے کے بجائے محبوب سے شکایت کر کے یا اُسے طعنہ دے کے اپنا جی ٹھنڈا کر لیں۔ مثلاً

نہ ہم سمجھے کہ آپ آئے کہیں سے — پسینہ پونچھئے اپنی جبیں سے

یہ شعر کہہ کے شاعر نے محبوب کو جسمانی ایذا تو نہیں دی۔ لیکن اخلاقی یا جذباتی تکلیف ضرور دی ہے۔ رقابت کے جذبے کی اس سے بڑی تہذیب یہ ہوگی کہ اس ناخوش گوار جذبے سے پہلو بچائے بغیر اس کی تخریبی قوت کو کم کر دیا جائے، اور رقابت محبت کو بالکل ختم یا تھوڑا بہت کم کر دینے کے بجائے اُسے اور ہمہ گیر، مضبوط اور لطیف بنا دے۔ یعنی ایک تخریبی جذبے کی قلبِ ماہیت ہو جائے اور وہ ایک متناقض جذبے میں حل ہو کر اپنے اندر اثباتی قوت پیدا کر لے۔ ایمانِ کامل وہ ہے جو بڑے سے بڑے شکوک اپنے اندر جذب کر لے۔ بڑی محبت وہ ہے جو نفرت سے بھی نئی زندگی حاصل کرے۔ خیر! آتش کا ایک شعر دیکھئے:۔

مری طرف سے صبا کہیو میرے یوسف سے
نکل چلی ہے بہت پیرہن سے بو تیری

یہ تو ایک ایسا جذبہ تھا جو انسانی تعلقات سے پیدا ہوتا ہے۔ اب ایک ایسا جذبہ لیجیے جو انسان اور فطرت کے رشتے سے پیدا ہوتا ہے۔ فطرت میں بربادی اور موت کے مظاہر

دیکھ کے انسان کا پہلا ردِ عمل یہ ہوتا ہے کہ وہ خوف کے مارے لرزنے لگے یا زندگی کی قوتوں سے بدگماں ہو جائے۔ یہ تو ابتدائی جذبہ ہے۔ اس جذبے کی تہذیب مصحفی کے ہاتھوں کس طرح ہوئی ہے، یہ اس شعر میں دیکھئے:۔

چلی بھی جا جرسِ غنچہ کی صدا پہ نسیم
کہیں تو قافلۂ نو بہار ٹھہرے گا

ایک تیسرا جذبہ فرد اور انسانی زندگی کے تصادم سے پیدا ہوتا ہے، فرد کو زندگی میں قدم قدم پہ شکست کا منہ دیکھنا پڑتا ہے۔ ان محرومیوں اور مایوسیوں کا لازمی ردِ عمل یہ ہے کہ آدمی دنیا کی شکایت پر اتر آئے اور اُسے دار المحن سمجھنے لگے۔ یہ ابتدائی ردِ عمل تہذیب پا کر کچھ اور بھی بن سکتا ہے۔ مثلاً:۔

باغِ عالم میں رہیں خواب کی مشتاق آنکھیں
گرمیٔ آتشِ گلزار نے سونے نہ دیا

اس شعر میں اس تکلیف کا احساس زائل نہیں ہونے پایا۔ جو شاعر کو دُنیا میں پہنچی لیکن محض رویّے کی تبدیلی نے دوزخ کو جنّت بنا دیا۔ انسان ہر قسم کے سبق آسانی سے سیکھ لیتا ہے۔ لیکن یہ بات بڑی مشکل سے آتی ہے کہ وہ اِس دنیا کی زندگی سے یگانگت کا احساس پیدا کرے۔ جس ادب میں اس قسم کے ذہنی کلچر کی طرف ایک اجتماعی کوشش کے آثار نہ ملتے ہوں وہ دل بہلانے کے لئے تو ٹھیک ہے۔ لیکن انسانوں کی زندگی میں اس کا کوئی مقام نہیں ہو سکتا۔

سنہ ۱۹۵۴ء

داخلیت پسندی

پچھلے دس پندرہ سال سے اُردو کے اکثر تنقیدی مضامین میں داخلیت کا ذکر اس طرح ہوتا رہا ہے جیسے یہ کسی بیماری کا نام ہے۔ جیسے بخار کا نام سن کے ہم یہ فرض کر لیتے ہیں کہ مریض کا بدن جلتا ہوگا، آنکھیں لال ہوں گی وغیرہ وغیرہ۔ اسی طرح ہمارے بہت سے نقّاد اس لفظ داخلیت کے ساتھ چند باتیں یوں منسوب کرتے ہیں گویا یہ سب داخلیت کے انڈے بچے ہیں۔ مثلاً (۱) آدمی اپنی ذات میں کھو کے رہ گیا۔ (۲) حقیقت سے اس کا رشتہ ٹوٹ گیا، اور وہ اپنے تصوّرات میں اُلجھ کے رہ گیا۔ (۳) دوسرے آدمیوں سے اس کا کوئی علاقہ نہیں رہا، اور اس نے اپنی ایک خیالی دنیا الگ بسالی۔ (۴) وہ ایسا انفرادیت پسند بلکہ خود پرست بنا کہ سماجی شعور اُسے حاصل نہ ہو سکا۔ (۵) لہٰذا وہ انسانیت کا دشمن قرار پایا۔ یعنی ہمارے نقّادوں کے نزدیک داخلیت صرف مرض ہی نہیں، جُرم بھی ہے بلکہ ان کی دینیات میں تو اس کا درجہ ازلی گناہ کا ہے۔ اگر داخلیت اور خارجیت واقعی انسانی ذہن کے دو مستقل رجحانات ہیں تو ہمارے نقّادوں کے اس رویّے کی مثال بالکل ایسی ہے جیسے کسی آدمی کو لمبے قد

یا چھوٹے قد کی وجہ سے مجرم سمجھنے لگیں۔ اگر داخلیت انسانی ذہن کا ایک مستقل رجحان بھی ہے اور ساتھ ہی ساتھ مرض بھی تو کیا جو لوگ اس خلقی لعنت میں گرفتار ہیں وہ خودکشی کرلیں؟ آخر اُردو کے نقادوں نے اس فطری رجحان کے لئے نظام زندگی میں کون سی جگہ متعین کی ہے۔ قصہ شاید یہ ہے کہ ہمارے نقاد سوچنے کی صلاحیت کو داخلیت کہتے ہیں، اور سوچنا ان کے نظام اقدار میں جرم کے برابر ہے۔ جس طرح ایک مہذب ریاضی داں نے اپنی بدتمیز خادمہ کو مثلث متساوی الساقین کی گالی دی تھی۔ اسی طرح ہمارے شریف نقاد سوچنے والوں کو داخلیت پسندی کی گالی دیتے ہیں۔ گالی کی حیثیت سے تو یہ لفظ بہت کارآمد ہے، لیکن چونکہ نقاد اپنی تحریروں کی متانت، سنجیدگی، علمیت اور سب سے زیادہ "محنت" پر فخر کرتے ہیں۔ اگر وہ کبھی کبھار اپنے استعمال کردہ الفاظ کے معنی بھی ڈھونڈ لیا کریں تو اُنھیں پتہ چلے کہ بات اتنی سیدھی سادی نہیں ہے۔

غالباً ہمارے نقادوں کو خارجیت یا خارج بینی اس لئے پسند آتی ہے کہ اس کے ذریعے آدمی سماجی حقیقت سے قریب رہتا ہے۔ کم سے کم مجھے یہ خیال سو فی صدی قبول ہے کہ جو رویہ آدمی کو سماجی حقیقت سے قریب لائے وہ اس رویہ سے بہتر ہے جو اُسے دور لے جائے۔ لیکن خارج بینی میں وہی خطرات لاحق ہوتے ہیں۔ جو داخل بینی میں۔ اگر آدمی خارجی حقیقت سے ہم آہنگ ہونے یا اس پر اثر انداز ہونے یا اُسے بدلنے کے لئے اپنے آپ کو کسی خاص نقطۂ نظر سے منسلک کرلے یا اپنا ایک خاص کردار (PERSONA) بنالے تو خارج بینی بھی اس آدمی اور حقیقت کے درمیان دیوار کی طرح آکھڑی ہوتی ہے۔ رانک کے خیال میں تو آدمی اپنا ایک کردار بناتا ہی اس لئے ہے کہ حقیقت کا بہت ہی تھوڑا حصہ اس کے تجربے میں آئے اور جب جزو کل سے الگ ہوجاتا ہے اُس کی معنویت بھی مسخ ہوجاتی ہے۔ خارجی عمل کے ذریعے خارجی حقیقت کو بدلنے کے مقصد سے خارج بینی اختیار کرنے کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ حقیقت کے جو عناصر ہمارے عمل سے نہیں بدل سکتے ہم انھیں اپنے دائرۂ احساس میں

آنے ہی نہ دیں، بلکہ اپنے کردار اور اس پر اپنے یقین کو برقرار رکھنے کے لئے یہ فرض کرلیں کہ ہم ساری حقیقت کو سمجھ رہے ہیں اور اُسے بدل بھی سکتے ہیں۔ یعنی خارج بینی کے ذریعہ بھی ایک خیالی جنّت تعمیر ہو سکتی ہے، اور داخل بینیوں کی جنّت سے بھی زیادہ ناپائدار۔ ایک اوسط درجے کا داخل بیں تو بچارا پھر بھی یہ جانتا ہے کہ میری جنّت صرف خیالی ہے۔ لیکن خارج بیں اپنی جنّت اور اصلی دنیا کو بڑی آسانی سے ایک سمجھ بیٹھتا ہے۔ جب خارج بیں اس خود فریبی میں مبتلا ہو جائے کہ مجھے حقیقت پر پورا اختیار حاصل ہے تو اس کی نیند بعض دفعہ سخت حادثوں سے بھی نہیں ٹوٹتی۔ کیونکہ اس کا کردار ان باتوں سے اثر ہی نہیں لیتا۔ بہت سے حاکم، معلّم، واعظ، اصلاح پسند، اصلاح پسند اسی زمرے میں آتے ہیں۔

بے میل خارج بینی آدمی کو حقیقت سے اتنا ہی غافل کر سکتی ہے جتنا داخل بینی۔ نمونے کے طور پر ایک طرف تو وہ سیاسی ناول لیجیے، جو انقلابی نقطۂ نظر سے لکھے گئے ہیں، مثلاً شولوخوف کے ناول اور دوسری طرف ادب برائے ادب کے پرستار فلوبیر کا ناول "جذباتی تعلیم" یا استاں دال کا "سرخ و سیاہ" یا جوئس کے پہلے ناول کے وہ حصّے جو آئرلینڈ کی سیاسیات سے متعلق ہیں اور پھر بتائیے کہ سماجی حقیقت کو کون سمجھتا ہے۔ اگر آپ کے نزدیک آدمی کے اندرونی تجربے اور اس کے خارجی عمل میں کوئی علاقہ نہیں، تب تو بات ہی ختم ہو جاتی ہے۔ لیکن اگر ان دونوں کے درمیان کوئی ربط ہے تو داخلی تجربات پر غور کئے بغیر آپ خارجی عمل اور سماجی حقیقت پر اس کے اثر کا ادراک حاصل ہی نہیں کر سکتے۔ اس ادراک کے بغیر آپ کے عمل کے مقصد اور اس کے نتیجے میں اتنا فرق پیدا ہو گا کہ آپ خود نہیں سمجھ سکیں گے، کہاں سے چلے تھے کہاں آ گئے۔

اگر آدمی داخلیت اور خارجیت کو گڈمڈ کر دے۔ یا جو عمل اندرونی رجحانات کے ذریعے ظہور پذیر ہوا ہے اُسے اپنی خارج بینی کا مظہر سمجھ بیٹھے تو اُسے خود پتہ نہیں چلتا کہ میرے عمل کا مطلب اور اس کی نوعیت کیا ہے، نہ وہ اس کی صحیح قدر و قیمت متعین کر سکتا ہے۔

ایسی صورت میں عمل آدمی کے قبضے میں نہیں رہتا۔ بلکہ آدمی اپنے عمل کا غلام بن جاتا ہے، اور عمل جدھر چاہتا ہے اُسے کھینچے پھرتا ہے۔ اس قسم کی خارج بینی انفرادی اور سماجی زندگی کے لئے کیسی تباہ کن ہے۔ اسی کا نقشہ فلوبیر نے اپنے ناول میں کھینچا ہے، مثلاً اس ناول کا ایک کردار اشتراکی اور انقلابی ہے۔ تھوڑے دن بعد جب انقلاب پسندوں پر مصیبت آتی ہے تو وہی پولیس کی وردی پہنے ڈنڈے سے انقلابیوں کی پٹائی کرتا نظر آتا ہے۔ سیاسی لوگوں میں اس قسم کی تبدیلیاں سماجی حقیقت کا حصّہ ہیں یا نہیں؟ یہ سماجی حقیقت داخل بیں فلوبیر نے سمجھی یا نہیں سمجھی؟ کیا یہ حقیقت داخل بینی کے بغیر سمجھ میں آسکتی تھی؟ کیا اس قسم کی داخل بینی کے بغیر حقیقی معنوں میں نتیجہ خیز سیاسی عمل ممکن ہے؟

اس تمام بحث سے میرا مطلب یہ نہیں کہ خالی داخلیت پسندی سے کام چل سکتا ہے، یا داخلیت پسندی ہر حالت میں خارجیت پسندی سے بہتر ہے۔ البتہ مجھے اس پر واقعی اصرار ہے کہ "میں کیا دیکھ رہا ہوں"؟ والے سوال کا جواب ڈھونڈنے سے پہلے آدمی کو یہ معلوم کر لینا چاہیئے کہ "میں کس طرح دیکھ رہا ہوں"؟ کیونکہ جس طرح خارج بینی خارجی حقیقت کو پردے میں چھپا سکتی ہے، اسی طرح داخل بینی کے ذریعے بھی یہ لازمی نہیں کہ آدمی، دنیا کی حقیقت تو الگ رہی۔ اپنی حقیقت ہی سمجھ لے۔ جس طرح آدمی کا خارجی کردار اُس کے شعور اور بیرونی حقیقت کے درمیان حائل ہو سکتا ہے، اسی طرح اس کا "داخلی کردار" اسے اپنے آپ کو کسی اندرونی تصوّر سے وابستہ کر لیتا ہے۔ اور پھر ہر چیز کو اسی کی نظروں سے دیکھتا ہے۔ یعنی آدمی اپنے دو کردار بناتا ہے، ایک تو دوسروں کے لئے اور ایک اپنے لئے۔ اگر یہ اندرونی کردار ضرورت سے زیادہ استوار ہو جائے تو آدمی اپنے اندرونی عوامل کو دیکھنے اور سمجھنے کی صلاحیت کھو دیتا ہے، اپنے بجائے صرف اپنی اس خیالی تصویر کو دیکھتا ہے یہ جھوٹی داخلیت پسندی ہے۔ جو خارجی حقیقت سے بھاگنے کے لئے اختیار کی جاتی ہے، اور جس کا نتیجہ اپنے آپ سے فرار ہوتا ہے۔ ہمارے یہاں اُداسی۔ شام اور بھیڑیوں کے متعلق جو نظمیں لکھی جاتی ہیں۔ وہ اسی قسم کی

داخلیت پسندی کا نمونہ ہیں۔اس کا تو کسی قسم کی حقیقت بینی سے علاقہ ہی نہیں۔اس لئے ہم اس پر غور نہیں کریں گے۔

لیکن سوال یہ ہے کہ جس داخل بینی کے ذریعے ہم اور کچھ نہیں تو کم سے کم اپنے اندرونی عوامل اور محرّکات کو سمجھ سکتے ہیں وہ ہمیں خارجی حقیقت سے دور لے جاتی ہے۔ یا اس کے قریب لاتی ہے؟ چلئے، ہم اپنی بحث یہ بات مان کر شروع کریں گے کہ داخل بیں شخص خارجی حقیقت کو دیکھتا ہی نہیں۔اس کی نظر بس اپنے ذہنی عوامل پر ہوتی ہے۔اب سوال یہ آتا ہے کہ ذہنی عوامل کیا چیز ہوتے ہیں؟

فرائڈ کے نزدیک ذہنی عوامل چار عناصر کے ذریعے وجود میں آتے ہیں:۔

(۱) انا (۲) فوق الانا (۳) لاشعور (۴) حقیقت کا اُصول۔ان چار عناصر کا ترکیبی تناسب مختلف افراد میں یا ایک ہی فرد کے مختلف ذہنی عوامل میں مختلف ہو سکتا ہے۔ مگر بہر حال ان میں سے تین تو کسی نہ کسی حد تک غیر شخصی چیزیں ہیں۔لاشعور میں جو جبلّتیں کام کرتی ہیں۔ وہ کسی ایک آدمی کی ذاتی ملکیت نہیں، بنیادی جبلّتیں سب میں وہی ہیں۔ اگر آدمی اپنے اندر کام کرنے والی جبلّتوں کا ادراک رکھتا ہے تو وہ کم سے کم اپنے معاشرے میں رہنے والوں کی جبلّتوں کو بھی تھوڑا بہت سمجھتا ہے۔ وہ اپنے اندر جذب ہو کے نہیں رہ جاتا۔ بلکہ دوسروں کے ذہنی محرّکات کا اندازہ لگانا سیکھتا ہے۔"حقیقت کے اصول" کا جو مروّجہ تصوّر ہے۔اس میں بہت سی باتیں ابھی صاف نہیں ہوئیں۔بہر حال جو داخل بیں یہ جانتا ہے کہ اگر میں سڑک کے بیچ میں چلوں گا تو موٹر سے ٹکرا جاؤں گا۔ تو وہ بھی اسی حقیقت کو تسلیم کرتا ہے جسے خارج بیں۔تیسری چیز ہے فوق الانا۔اس کی تشکیل کیسے ہوتی ہے۔اور اس کی تہیں کتنی ہیں۔ان تفصیلات میں پڑے بغیر اتنی بات کہی جا سکتی ہے کہ اس کے بنانے میں معاشرے کی مروّجہ اخلاقی اقدار کا ہاتھ ہوتا ہے۔اپنے ذہنی عوامل میں جو قوتیں کار فرما ہیں، انھیں دیکھنے کے معنی یہ ہیں کہ آدمی سماجی حقیقت یا اپنے

معاشرے کے سیاسی، معاشی اور اخلاقی عوامل سے بھی غافل نہیں رہ سکتا۔ جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ داخل بینی کے ذریعے آدمی سماجی حقیقت تک نہیں پہنچ سکتا۔ وہ اپنے اس عقیدے کو جھٹلاتے ہیں کہ فرد کی تشکیل معاشرہ کرتا ہے۔

اب اس بحث کا ایک اور پہلو دیکھیے۔ ہمارے ذہن میں داخل بینی یا اپنا مشاہدہ کرنے کی عادت کا آغاز کیسے ہوتا ہے؟ تھیوڈور رائک نے بتایا ہے کہ بچّہ اُٹھتے بیٹھتے، کھیلتے کودتے یہ محسوس کرتا ہے کہ دوسرے لوگ مجھے پسندیدگی یا ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھ رہے ہیں۔ چونکہ وہ چاہتا ہے کہ لوگ مجھے پسند کریں، اس لئے وہ اپنا مشاہدہ شروع کر دیتا ہے۔ یہ دیکھنے کے لئے کہ میری کون سی بات انھیں پسند آتی ہے اور کون سی ناپسند۔ چونکہ سوال دوسروں کے ردِّ عمل کا ہوتا ہے اس لئے وہ اپنے آپ کو انھیں کی نظروں سے دیکھتا ہے۔ یعنی دوسروں کو اپنی شخصیت کا حصّہ بنا لیتا ہے۔ خارجی حرکات کے مشاہدے کے بعد عمر بڑھنے کے ساتھ ساتھ اندرونی محرکات کے مشاہدے کا نمبر آتا ہے۔ انھیں بھی وہ ماں باپ کی نظروں سے، آس پاس کے لوگوں کی نظروں سے، اور آخر سماج کی نظروں سے دیکھتا ہے۔ یہ مشاہدہ ہی نہیں محاسبہ بھی ہے۔ داخل بینی، دوسروں سے فرار کا وسیلہ نہیں، بلکہ دوسروں کو اپنی زندگی میں مداخلت کا اختیار دینے کا نام ہے۔ اپنی اَنا کے استوار ہونے کے بعد ہم اُن لوگوں کے نقطۂ نظر پر تنقید تو کرتے ہیں، جن کی نظروں سے ہم اپنے آپ کو دیکھ رہے ہیں، لیکن اگر ہم سچے معنوں میں داخل ہیں، تو اُن کی نظروں سے اپنے آپ کو چھپا نہیں سکتے۔ سماجی اقدار کو سمجھنے اور انھیں تنقیدی طور سے جانچنے کا اگر کوئی مناسب طریقہ ہے تو داخل بینی۔

اگر یونگ کی بات مانیں تو داخل بینی کے سوا انسانی حقیقت تک پہنچنے کا اور کوئی طریقہ ہی نہیں۔ اس کے نزدیک ذہن کے تین حصّے یا اوپر نیچے تین تہیں ہیں۔ (۱) شعور

(۲)، ذاتی لاشعور، (۳) اجتماعی لاشعور۔ یہ تیسری چیز بالکل غیر شخصی ہے۔ یونگ اُسے ایک ذہنی کیفیت نہیں بلکہ ایک "شے" کا درجہ دیتا ہے۔ اس کا ادراک حاصل کرنے کا مطلب ہے، اپنی ہستی کے محدود دائرے سے باہر نکل کے پوری انسانی تاریخ کے تجربے میں شریک ہونا۔ یعنی داخل بینی کی آخری منزل میں ہم صرف اپنے آپ سے نہیں بلکہ نسلِ انسانی سے دوچار ہوتے ہیں۔

اگر یہ بات آپ کو متصوفانہ معلوم ہوتی ہے تو رائخ کا نقطۂ نظر دیکھئے جن کے نظریئے کی بنیاد طبیعیات پر ہے۔ ان کے نزدیک خود آگاہی کا مطلب بنیادی طور سے یہ ہے کہ اپنے ذہنی اور جسمانی نظام کے "اندر" اور "گون" کی لہروں کے بہاؤ کی کیفیت کو محسوس کیا جائے۔ ان لہروں کے دو رُخ ہیں۔ ایک تو جسم کے اندر سے باہر کی طرف۔ دوسرے باہر فضا میں سے جسم کی طرف۔ ان لہروں کے دوطرفہ بہاؤ کے ذریعے ہی اپنا اور خارجی اشیاء کا ادراک حاصل ہوتا ہے۔ یعنی رائخ نے تو خارجیت اور داخلیت کا فرق ہی مٹا دیا ہے۔ یہ دونوں ایک ہی عمل کے دو رُخ ہیں۔ اگر آدمی میں اپنے آپ کو دیکھنے کی ہمت ہے تو وہ اسی مناسبت سے خارجی حقیقت کو بھی زیادہ دیکھ سکتا ہے۔ بلکہ رائخ تو کہے گا کہ باہر کی چیزوں کو بھی صرف وہی دیکھ سکتا ہے۔ جو پہلے اپنے آپ کو دیکھ سکے۔ ان باہر کی چیزوں میں سماجی حقیقت بھی شامل ہے، اور کائنات بھی، خود آگاہی کے ہر عمل میں ان دونوں چیزوں کا ادراک کسی نہ کسی حد تک ضرور شامل ہوتا ہے۔ یعنی جس چیز کو ہمارے نقاد اپنے آپ میں کھوجانا کہتے ہیں، خارجی حقیقت سے رشتہ قائم کا یہی ایک ذریعہ ہے۔ بشرطیکہ آدمی سچ مچ اپنے آپ میں کھو سکے +

سنہ ۱۹۵۴ء

نفسیات اور تنقید

مطلع میں آپڑی ہے سخن گسترانہ بات۔ جی تو یہی چاہتا تھا کہ نفسیات اور اُردو تنقید کے بارے میں کچھ عرض کروں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ اُردو میں ادب کے متعلق مضامین یا کتابیں تو لکھی گئی ہیں، لیکن فراقؔ صاحب کے علاوہ تنقید ابھی تک کسی نے نہیں لکھی، اور انھوں نے تنقید میں نفسیات سے کوئی فائدہ نہیں اُٹھایا۔ اس لئے مجبوراً یہاں تنقید کے معنی مغربی تنقید کے ہوں گے۔ ہمیں مغربی ادب سے واقف ہونا چاہیے یا نہیں، یہ ہمارے یہاں کا ایک نزاعی مسئلہ ہے۔ جس پر کبھی بحث نہیں ہوتی۔ فیصلہ اپنی اپنی پسند کے اصول پر ہوجاتا ہے، بہرحال کبھی کبھی تو اخباروں میں مرّیخ کے باشندوں کا ذکر آ ہی جاتا ہے۔ یہی نوعیت اس مضمون کی ہے۔

بیسویں صدی کا روحانی مزاج کیسا ہے؟ کوئی کہتا ہے تخریبی، کوئی کہتا ہے تعمیری۔ کسی کے خیال میں بغاوت پسندی، کسی کی رائے میں تجربوں کے ذریعے روایت کا احیار۔ بہرحال اتنی بات تو ایک سرسری نظر میں بھی واضح ہوجاتی ہے کہ آج کل ہر قسم کے انتہا پسندانہ رویّے ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو موجود ہیں اور ان میں سے ہر ایک خودمختاری اور مطلق العنانی کا

دعویٰ دار ہے۔ ان حالات میں تخلیقی ادب کی طرح تنقید میں بھی جتنے انداز نظر موجود ہوں کم ہیں۔ ان کی گنتی گننے کا تو یہ موقع نہیں۔ فی الحال میں صرف تین رجحانات کا ذکر کروں گا، کیونکہ ان کے درمیان عام طور سے دھینگا مشتی ہوتی رہتی ہے۔

(۱) پہلے تو خود نفسیاتی نقطۂ نظر ہے۔ چونکہ ادب کی تخلیق ایک ذہنی عمل ہے، اس لئے نفسیات کے ماہر ذہنی امراض کے ساتھ ادب کو بھی اپنی قلمرو میں شامل کر لیتے ہیں۔ بلکہ انھیں تو دعویٰ ہے کہ وہ ادب کی ماہیت کو اوروں سے بہتر سمجھتے ہیں۔ بلکہ دوسرے سمجھ ہی کیا سکتے ہیں، چنانچہ بہت سے ماہرین نفسیات تنقید میں گھس پڑے ہیں۔ یہ لوگ اصل میں فن پارے کو نہیں بلکہ فن کار کی شخصیت کو دیکھتے ہیں۔ ان کی دل چسپی کا مرکز یہ ہے کہ فن پارے میں فن کار کی کون کون سی ذہنی الجھنوں کا اظہار ہوتا ہے اور وہ اپنے فن کے ذریعے ان الجھنوں کو کس حد تک ارتفاع دے سکا ہے۔ یعنی یہ لوگ فن کار سے بالکل وہی سلوک کرتے ہیں جو اپنے مریضوں سے کرتے ہیں۔ مریضوں کے خوابوں یا علامتی بیماریوں اور شاعر کی نظموں کی ان لوگوں کی نظر میں ایک حیثیت ہے۔ یہ بات کچھ فرائڈ کے مقلدین تک ہی محدود نہیں۔ ادیب لوگ ہمیشہ ایسے نظریات کی تلاش میں رہتے ہیں جو بظاہر علمی نظر آتے ہوں، لیکن ان کے تخیل کو پوری طرح آزاد بھی چھوڑ سکیں۔ چنانچہ آج کل ادب میں یونگ کا بڑا چرچا ہے۔ لیکن یونگ کے مقلدین کا حال بھی کچھ ایسا مختلف نہیں۔ یہ لوگ بھی وہی ادیب کی شخصیت کو دیکھتے ہیں اور انھیں جستجو اس بات کی ہوتی ہے کہ ادیب کو اپنی شخصیت کے نشو و نما میں اپنی تخلیقات سے کیا مدد ملی، جو ماہرین نفسیات یونگ کے پیرو ہیں وہ تو باقاعدہ اپنے مریضوں سے تصویریں بنواتے ہیں۔ چنانچہ اس مدرسۂ فکر کے نزدیک بھی ادب کی حیثیت ایک علاج کی ہے۔

انفرادی شخصیت کے لئے بھی اور اجتماعی شخصیت کے لئے بھی۔ چھوٹ بھیّوں کا تو

ذکر ہی کیا، خود یونگ نے کہا ہے کہ یونانی ٹریجیڈی یونانیوں کے لئے ایک اجتماعی علاج کا حکم رکھتی تھی، اور انھیں ای ڈی پس والی الجھنوں سے نجات دلاتی تھی، خیر جو نقاد نفسیات کے نام سے چڑتے ہیں (اور یہ عموماً پروفیسر لوگ ہوتے ہیں) وہ تو اس قسم کی بات سننا ہی نہیں چاہتے ان لوگوں سے قطع نظر، اتنی بات بہرحال صحیح ہے کہ نفسیاتی تنقید عموماً ادب کو اس کی انفرادی اور اجتماعی افادیت سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتی۔ اس معاملے میں سب سے زیادہ ایمان داری فرائڈ نے برتی ہے۔ یونگ صاحب تو پیغمبر بننے کی فکر میں پڑے رہتے ہیں۔ وہ لہجے میں عموماً رقت پیدا کر کے بولتے ہیں تاکہ سائنس داں کے ساتھ ساتھ تھوڑے تھوڑے ادیب بھی لگیں۔ اسی لئے ان کا اسلوب بیان ایک شلنگ والے ناولوں کا سا ہے۔ اس کے برخلاف فرائڈ نے لیونارڈو ڈاونچی پر کتاب لکھتے ہوئے نہایت صفائی سے کہہ دیا ہے، کہ مصور کی چند فنی خصوصیات کی نفسیاتی ماہیت تو میں نے بیان کر دی۔ اس کے فن کی جمالیاتی قدر و قیمت کیا ہے۔ یہ آپ جانیں آپ کا کام۔ لیکن عام طور سے نفسیات کے شوقینوں میں اتنی اخلاقی جرأت نہیں ہوتی، بلکہ وہ تو اتنی بات بھی نہیں سمجھتے کہ کسی چیز کی ماہیت معلوم کر لینے کے یہ معنی نہیں ہیں کہ اس کی قدر و قیمت بھی مقرر ہو گئی۔ خیر اسے بھی چھوڑیئے۔ مزا تو اس وقت آتا ہے کہ جب نفسیاتی نقاد لکھنے والوں کا پیچھا چھوڑ کر افسانوی یا ڈرامائی کرداروں کے پیچھے لگتے ہیں۔ کرداروں کے افعال یا اقوال کو غیر شعوری الجھنوں کی علامتیں سمجھنا بھی چلئے ٹھیک ہے۔ لیکن وہ تو کتاب کی حدود سے باہر جا کر یہ سوچتے ہیں کہ فلاں کردار فلاں قسم کے حالات میں کیا کیا حرکتیں کر سکتا تھا۔ مثلاً ایک صاحب نے "ہیملٹ" کے ایک سین کی عجیب تفسیر فرمائی ہے۔ ڈرامے میں اوفیلیا نے اپنے باپ کو قصہ سنایا ہے کہ ہیملٹ مجھ سے ملنے میرے کمرے میں آیا تھا۔ لیکن منھ سے ایک لفظ نہیں کہا۔ اس کی حالت دیوانوں کی سی ہو رہی تھی۔ مفسر صاحب کہتے ہیں کہ یہ واقعہ سرے سے ہوا ہی نہیں۔ ایک گھٹی گھٹائی کنواری لڑکی کے دماغ کی اختراع

ہر تو بعض وقت نفسیاتی نقاد اصل کتاب کو الگ رکھ کے ایک نئی کتاب لکھنا شروع کر دیتے ہیں۔ خیر یہ تو ہوئی ان لوگوں کی انتہا پسندی۔ اب نقادوں کے دو اور گروہوں کی طرف آیئے جنھیں نفسیاتی تنقید پر بنیادی طور سے اعتراض ہے۔

(۲) اجتماعیات یا عمرانیات کے نقطۂ نظر سے ادب کو پڑھنے والے نقادِ ادب کو سیاسی، معاشی اور سماجی عوامل کا مظہر سمجھتے ہیں۔ ان کی نظر میں ادب کی حیثیت محض ایک سماجی دستاویز کی ہوتی ہے۔ یہ لوگ اصل میں سماج کے مطالعہ سے دلچسپی رکھتے ہیں، اور ادب کو محض ایک ذریعے کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ ان میں سے بعض نقادوں کو یہ دعویٰ بھی ہوتا ہے کہ وہ ادب پاروں کی قدر و قیمت کا تعین بھی کر سکتے ہیں۔ اس کا فیصلہ وہ اس سماجی رویے کی بنا پر کرتے ہیں جو ان کے خیال میں کسی فن پارے میں صاف صاف یا پس پردہ موجود ہوتا ہے۔ یعنی سماجی افادیت اور جمالیاتی قدر و قیمت ان کے نزدیک ایک ہی چیز کے دو پہلو ہیں۔ نفسیات سے ان لوگوں کو باپ مارے کا بیر ہے۔ ان کا عقیدہ ہے کہ ذہنی کیفیتیں معاشی حالات سے پیدا ہوتی ہیں۔ چنانچہ ہر معاشی نظام کی نفسیات الگ الگ ہوگی۔ اُسی اصول سے ایک نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ جتنی نفسیاتی اُلجھنیں ہیں وہ اصل میں معاشی اُلجھنیں ہیں۔ یہ نظریے ادب میں کس طرح استعمال کئے جاتے ہیں۔ اس کی ایک مثال لیجئے۔ پرومیتھیوس یونانی دیومالا کا مشہور ہیرو ہے۔ فرائڈ نے اس قصے کی تشریح یوں کی ہے۔ ابتدائی زمانے کے انسان کی ایک خصوصیت یہ تھی کہ وہ آگ جلتے ہوئے نہیں دیکھ سکتا تھا، فوراً پیشاب کر کے اُسے بُجھا دیتا تھا۔ لیکن آگ کے بغیر انسانی معاشرہ وجود میں نہیں آ سکتا تھا۔ پرومیتھیوس وہ پہلا آدمی ہے جس نے آگ بُجھانے کی خواہش پر قابو پایا، اور اس طرح انسانی سماج کی بنیاد ڈالی۔ چونکہ اس نے جبلت کو دبانے کی کوشش کی، اس لئے اخلاقیات کا آغاز بھی اسی سے ہوتا ہے۔ بہرحال فرائڈ کے خیال میں یہ قصہ ایک نفسیاتی عمل کی نمائندگی کرتا ہے۔ یونگ نے اس نفسیاتی عمل کی

تفسیر دوسری طرح کی ہے۔ بچّے کی محبت شروع میں اپنی ماں کے لئے وقف ہوتی ہے، لیکن اگر اُسے آگے بڑھنا ہے تو لازمی ہے کہ وہ اپنی محبت کو ماں سے ہٹا کر دوسرے لوگوں اور دوسری چیزوں پر صرف کرے۔ یہ عمل ہمیشہ تکلیف دہ ہوتا ہے۔ لیکن اس کے بغیر آدمی کی نشوونما ممکن نہیں۔ پرومیتھیوس کی داستان اصل میں بچّے کی ماں سے آزادی حاصل کرنے کی داستان ہے۔ یہ تو ہوئی نفسیاتی تعبیر۔ اب عمرانی تعبیر دیکھیے۔ ایک بزرگ ہیں۔ جورج ٹومسن جنھوں نے ایس کیلس کے بارے میں کتاب لکھ ماری ہے۔ کتاب اصل میں ایتھنس کی معاشی حالت کے متعلق ہے۔ بچارے ایس کیلس کا نام تو برائے وزن بیت آجاتا ہے۔ ان صاحب کے خیال میں پرومیتھیوس صاحب اقتدار طبقے کے خلاف مزدوروں کی بغاوت کی نمائندگی کرتا ہے، اور یہ کردار محنت کش عوام کی تخلیق ہے۔ جہاں تک نفسیاتی نقّادوں کا تعلق ہے، وہ تو اِس تفسیر کو بھی قبول کرلیں گے۔ کیونکہ ان کی رائے میں تو ایک علامت کے بیس معنی ہو سکتے ہیں۔ لیکن نقّادوں کا دوسرا گروہ اپنی تفسیر کے علاوہ کوئی دوسری تعبیر قبول کرنے کو تیّار نہیں۔ بہرحال جورج ٹامسن صاحب کے یہاں ہمیں ایک سوال کا کوئی جواب نہیں ملتا۔ اگر پرومیتھیوس محض مزدوروں کا نمائندہ ہے تو آخر ایتھنس کے صاحبِ اقتدار لوگ اس کردار کو اپنے اسٹیج پر کیسے پیش ہونے دیتے تھے؟ غرض ادب میں بیسیوں باتیں ایسی ہیں جن کی تشریح میں چاہے نفسیات بھی ناکام رہے، لیکن اجتماعی علوم تو ان کے متعلق کچھ کہہ ہی نہیں سکتے۔

(۳) تیسرا گروہ "خالص" نقّادوں کا ہے۔ یہ لوگ ادب کو ایک قائم بالذّات چیز سمجھتے ہیں جو نہ تو سماجی حالات سے پیدا ہوئی ہے، نہ لکھنے والے کی ذاتی نفسیات سے ان لوگوں کے نزدیک ادب پارہ اپنی جگہ ایک ایسی مکمّل وحدت ہے کہ اپنے باہر کی چیزوں سے اس کا کوئی تعلّق نہیں، اور نہ ادب پارے کو باہر سے دیکھنا چاہیئے۔ اس قسم کی تنقید میں یہ بات تو ضرور ہے کہ وہ فن اور جمالیاتی احساس کو ایک مستقل حیثیت دیتی ہے، اور انھیں

دوسری چیزوں سے گڈ مڈ نہیں ہونے دیتی۔ لیکن ایسے نقاد میں خود تخلیقی صلاحیت ہونی چاہیے۔ ورنہ آدمی زیادہ سے زیادہ کوئیلر کوچ بن کر رہ جاتا ہے۔ خصوصاً جب پروفیسر صاحبان "خالص" تنقید شروع کر دیتے ہیں تو اچھا خاصا ہنسی کا گول گپا تیار ہو جاتا ہے۔ مثلاً اس صدی کے شروع میں کچھ لوگوں نے جو براہِ راست تھیٹر سے متعلق تھے۔ یہ کہنا شروع کیا تھا کہ ڈرامے پر فلسفیانہ یا مابعدالطبعیاتی قسم کی تنقید نہیں ہونی چاہیے، بلکہ اسٹیج کے نقطۂ نظر سے تیس چالیس سال کے عرصے میں یہ خبر اُڑتی اُڑتی یونیورسٹیوں تک بھی جا پہنچی، اور بعض پروفیسر صاحبان کو یہ تنقیدی "جدت" بہت پسند آئی۔ چنانچہ ایک پروفیسر صاحب ہیں ویلڈ ورک جنھوں نے سوفوکلیز پر کتاب لکھی ہے۔ آدھی کتاب میں تو انھوں نے نفسیاتی اور عمرانی نقادوں کا مذاق اُڑایا ہے۔ اس کے بعد "خالص اسٹیج کے نقطۂ نظر سے" سوفوکلیز کو سمجھنے بیٹھے ہیں۔ چلتے چلتے پروفیسر صاحب اٹک جاتے ہیں۔ سوفوکلیز نے اینٹی گنی کی زبان سے یہ بات کہلوائی ہے کہ میں اپنے بھائی کی خاطر جان دے رہی ہوں، ایسا تو میں اپنے شوہر یا اپنے بچوں کے لیے بھی نہ کرتی۔ ظاہر ہے کہ عورت کا ایسی بات کہنا شرافت سے بعید ہے۔ پھر حیرت سوفوکلیز پر ہوتی ہے کہ اُس جیسے عالی دماغ انسان نے ایسی بات لکھ کے بچارے پروفیسروں کو پریشان کیا۔ لیکن مدرّس لوگ جب لڑکوں سے ہار نہیں مانتے تو پھر سوفوکلیز کیا چیز ہے۔ چنانچہ پروفیسر موصوف نے فوراً دریافت کر لیا کہ یہ تقریر سوفوکلیز نے لکھی ہی نہیں، بعد میں کسی مبتذل ایکٹر نے بڑھا دی ہے۔ اگر آپ کو اس سے انکار ہے تو لیجیے، دوسری تشریح موجود ہے۔ سوفوکلیز پرانا گھاگ تھا۔ اسے تھیٹر کے فن سے پوری پوری واقفیت تھی اور یہ اچھی طرح معلوم تھا کہ تماش بین ہر بات غور سے تھوڑی سنتے ہیں۔ چنانچہ اس نے اینٹی گنی سے یہ بات کہلوا دی۔ کیونکہ اُسے یقین تھا کہ لوگ سنی ان سنی کر دیں گے۔ لیکن ان "خالص" نقاد صاحب نے یہ نہیں بتایا کہ اگر سوفوکلیز اسٹیج کا اتنا ہی بڑا ماہر تھا تو اس نے ایسی بات لکھی ہی کیوں، جس کا ڈرامہ پر کوئی اثر نہیں پڑتا؟ پروفیسر صاحب کو ایسی

اینڈی بینڈی باتیں کرنے کی ضرورت یوں پیش آئی کہ ایڈمنڈ ولسن نے کہیں اینٹی گنی کی ذہنی الجھنوں کی طرف اشارہ کر دیا ہے، اور پروفیسر صاحب کہتے ہیں کہ ذہنی الجھنیں تو سچ مچ کے انسانوں میں ہوتی ہیں۔ ڈرامائی کرداروں میں نہیں ہو سکتیں۔ کیونکہ انھیں تو فنی تخیل نے پیدا کیا ہے۔ اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ افسانوی کردار کسی ہوائی دنیا میں بستے ہیں اور ان کا عام انسانوں سے کوئی تعلق ہوتا ہی نہیں یا فن کار حقیقی دنیا سے کچھ اخذ نہیں کرتا، سب کچھ اپنے تخئیل سے نکالتا ہے۔ ایسے "خالص" نقاد نفسیات کی مخالفت میں سیدھی سادھی منطق بھی تو بھول جاتے ہیں۔ اگر کسی ناول کا ہیرو کار میں بیٹھا ہو تو پڑھنے والے عموماً یہی سمجھتے ہیں کہ مال دار آدمی ہو گا۔ یعنی کسی تفصیل کی مدد سے ہم افسانوی کردار کی معاشی اور سماجی حیثیت کا تعین کر سکتے ہیں اور کرتے ہیں۔ آخر خالص نقاد اس جگہ یہ اعتراض کیوں نہیں کرتے کہ افسانوی کرداروں کی کوئی معاشیات نہیں ہوتی۔ یہ باتیں تو سچ مچ کے انسانوں سے متعلق ہیں۔ لیکن اصل بات یہ ہے کہ بہت سے لوگوں کو تنقید میں نفسیات کا دخل گوارا ہی نہیں۔ اس کے خلاف ان کے اندر ایک شدید مدافعت ملتی ہے۔ جس کی تشریح صرف نفسیات ہی سے ہو سکتی ہے۔

یہ ٹھیک ہے کہ ادب کی نفسیاتی تشریحات کے ذریعے کسی ادب پارے کی جمالیاتی قدر و قیمت کا تعین بالکل نہیں ہو سکتا۔ بلکہ بعض اوقات ماہرینِ نفسیات یہ تک نہیں بتا سکتے کہ ادب اور اعصابی امراض میں کیا فرق ہے۔ ادیبوں کی ذہنی الجھنوں کی جاسوسی میں وہ نفسیات کا سیدھا سادا اصول بھول جاتے ہیں کہ ادب ارتفاع کا ایک ذریعہ ہے اور ارتفاع کا ذریعہ وہی چیز بن سکتی ہے، جس کی ایک مستقل سماجی حیثیت ہو اور جس کی قدر و قیمت سماج میں مسلمہ ہو۔ پھر ادب ان اعصابی تشکیلات میں سے ہے جو انسان اور کائنات کے بارے میں علم حاصل کرنے کا ایک وسیلہ بن جاتی ہیں۔ اس لئے ایک اعصابی مریض اور ایک ادیب میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ چاہے ان کی تکلیفیں

ایک جیسی ہی کیوں نہ ہوں۔ کسی چیز کی ماہیت اور اُس کی قدر و قیمت دو الگ باتیں ہیں۔ لیکن اگر نفسیات کی مدد سے ادب پارے کی جمالیاتی حیثیت کا تعین نہ ہو سکے تو بھی آخر ادب یا کسی خاص ادب پارے کی ماہیت سمجھنے سے گریز کیوں کیا جائے؟ "خالص" نقاد اس حقیقت سے انکار کیسے کر سکتے ہیں کہ مابعد الطبعیات اصل میں طبعیات سے پیدا ہوتی ہے۔ ہمارے بلند ترین ذہنی عوامل کا تعلق پست ترین جسمانی تجربات سے ہوتا ہے اور ہمارا جسم ہمارے ذہن کو تگنی کا ناچ نچاتا رہتا ہے، ادب اور فن کو بس فرد یا گروہ کا ذہنی علاج سمجھ لینا مہمل سی بات ہے۔ لیکن بہر حال ادب کی یہ حیثیت بھی تو ہے۔ نفسیات جمالیات کی اتنی خدمت تو ضرور کر سکتی ہے کہ کسی شاعر کے کلام میں سے ان نظموں کو چھانٹ چھانٹ کے الگ کر دے جو شاعر کو علاج کا کام تو دے گئیں، مگر فنی تخلیقات نہ بن سکیں خالص جمالیاتی تنقید بھی اُسی وقت اپنے جوہر دکھا سکتی ہے، جب پہلے ناج اور بھوسا الگ الگ ہو چکا ہو۔ ادبی تنقید کے سامنے مسئلہ یہ نہیں کہ نفسیات سے دامن کیسے بچایا جائے۔ اصل سوال یہ ہے کہ ادبی تنقید کے سامنے مسئلہ یہ نہیں کہ نفسیات سے دامن کیسے بچایا جائے۔ اصل سوال یہ ہے کہ ادبی تنقید نفسیات کو ہضم کیسے کرے۔ بہت سے نقادوں کو نفسیات کے نام سے گھبراہٹ ہوتی ہے تو اس کی وجہ یہ نہیں کہ تنقید اور نفسیات ان مل بے جوڑ چیزیں ہیں۔ اس کا سبب داخلی مدافعت ہے، کیونکہ انسان کو یہ حقیقت تسلیم کرنے میں بڑی مشکل پیش آتی ہے کہ نفاست کا منبع و مخرج کثافت ہے *

سنہ ۱۹۵۴ء

فرائڈ اور جدید ادب

اس سال ۶ مئی کو دنیا بھر میں فرائڈ کی صد سالہ برسی منائی گئی ہے۔ پچھلے پچاس سال کے عرصے میں فرائڈ کے نظریات کچھ اس طرح مقبول یا بدنام ہوئے ہیں اور بیسویں صدی کے علم اور ادب پر اُن کا اچھا یا بُرا اتنا اثر پڑا ہے کہ اس کے مخالفین تک اس کی تعریف میں دو ایک لفظ کہنے پر مجبور ہو گئے ہیں —— یہ تو ہوئی بیسویں صدی میں فرائڈ کی اہمیت۔ لیکن جو مفکر کسی دور میں اتنی اہمیت حاصل کر لیتے ہیں ان کی بدقسمتی یہ ہوتی ہے کہ لوگ ان کے بارے میں سوچنا ہی چھوڑ دیتے ہیں اور سُنی سُنائی باتوں پر اعتبار کرنے لگتے ہیں۔ چنانچہ فرائڈ کے بارے میں بھی عام طور سے لوگوں کو بس اتنی بات یاد رہ گئی ہے کہ فرائڈ نے لاشعور دریافت کیا اور جنس کو انسانی زندگی کی تمام سرگرمیوں کا ماخذ بنا دیا۔ لاشعور اور جنس کو ایسی افسانوی شہرت حاصل ہوئی ہے، گویا فرائڈ نے اور کچھ کہا ہی نہ تھا۔ پھر ان دو چیزوں کے بارے میں بھی اس نے جو کچھ کہا ہے اُسے اتنا آسان سمجھ لیا گیا ہے جیسے ان بیانات پر دوبارہ غور کرنے کی ضرورت ہی نہیں۔ غرض فرائڈ کی کتابوں کے بارے میں عام رویہ ایک بے اعتنائی کا ہے۔

اسی طرح فرائڈ کے بارے میں چند اعتراضات بھی مسلّمہ حقیقت بن کر رہ گئے ہیں۔ مثلاً ایک گڑھا گڑھایا اعتراض یہ ہے کہ فرائڈ نے تو ساری زندگی کو جنس بنا کے رکھ دیا۔ پہلی بات یہ ہے کہ جنس فرائڈ کی ایجاد نہیں ہے۔ یہ تو ایک حیاتیاتی حقیقت ہے۔ فرائڈ کی جدّت تو بس اتنی ہی ہے کہ جو بات اور لوگ کہتے ہوئے گھبراتے تھے وہ اس نے صاف صاف کہہ دی۔ پھر یہ فرائڈ نے کبھی نہیں کہا کہ زندگی میں جنس کے علاوہ اور کچھ ہے ہی نہیں۔ آخر اس کے یہاں جنس اور لاشعور کے علاوہ انا اور فوق الانا کے تصورات بھی تو موجود ہیں۔ اگر زندگی صرف جنس کا کھیل ہوتی تب تو معاملہ بہت آسان تھا۔ ساری پیچیدگیاں، کثافتیں اور لطافتیں تو یہیں سے پیدا ہوتی ہیں کہ انسانی زندگی چار چیزوں کے عمل اور ردِّ عمل کا نام ہے۔ لاشعور، انا، فوق الانا اور اصول حقیقت۔ یعنی فرائڈ نے انسانی تہذیب کے عوامل میں اخلاقی اور دوسری قسم کی اقدار کو بھی اتنی ہی اہمیت دی ہے جتنی جنس کو۔ اگر فرائڈ جنس کو وحدہٗ لاشریک مانتا تو پھر وہ ایسی بات کیوں کہتا کہ موجودہ سماج میں کوئی شخص اپنی ذہنی صحت پوری طرح برقرار نہیں رکھ سکتا۔ ایک تو لوگ ویسے ہی جنس کے نام سے گھبراتے ہیں۔ انھیں زندگی کا ایسا تصور بہت اچھا لگتا ہے جس میں انسان کو جنس کے تسلّط سے آزاد کر دیا گیا ہو۔ پھر فرائڈ کے نظریات کی چوٹ براہِ راست ہمارے سماجی نظام پر پڑتی ہے۔ اس کی تحقیقات اور تجربات سے یہی نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ اگر ہمیں بھرپور اور تخلیقی زندگی بسر کرنی ہے تو اپنے معاشی نظام اور اس پر مبنی اخلاقیات کو نیچے سے لے کر اوپر تک بدلنا پڑے گا۔ یہ دوسری چیز ہے جو برسرِ اقتدار طبقوں کو ہراساں کرتی ہے اور وہ لاشعوری طور پر فرائڈ کے خلاف تعصب کی دیواریں کھڑی کرنے لگتے ہیں۔ اسی لئے ان طبقوں کو فرائڈ کے مقابلے میں یونگ بے ضرر معلوم ہوتا ہے۔

اسی خطرے کا ایک اظہار یہ بھی ہے کہ یونگ نے مناظرے بازی کے سلسلہ میں

فرائڈ پر جو آدھے جھوٹے اور آدھے سچے اعتراضات کئے ہیں اُنھیں بے چون وچرا تسلیم کر لیا گیا ہے۔ خصوصاً امریکہ اور انگلستان کے وہ نقاد جو نفسیات کے ذریعے ادب کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ عموماً ایسی یک طرفہ راؤں کو جوں کے توں نقل کر دیتے ہیں۔ فرائڈ کے متعلق غلط فہمیاں پیدا کرنے میں انگریزی تنقید اوروں سے بڑھ چڑھ کر حصہ لے رہی ہے۔ مثلاً کہا جاتا ہے کہ فرائڈ کے نزدیک لاشعور قوت کا پوشیدہ سرچشمہ نہیں، بلکہ ردّی کی ٹوکری ہے۔ جس میں سماج کے ڈر سے مجبور ہو کے آدمی اپنی گندی خواہشات پھینکتا رہتا ہے۔ مزے کی بات یہ فرائڈ اپنے دوستوں کو یہ مشورہ دیا کرتا تھا کہ شادی اور پیشے کا انتخاب، ان دو چیزوں میں آدمی کو اپنے لاشعور کی پیروی کرنی چاہیے خواہ نتیجہ خراب ہی کیوں نہ ہو۔ آخر مردانگی تو یہی ہے کہ آدمی اپنی تقدیر سے بھاگے نہیں۔ بلکہ اُسے قبول کرے۔

فرائڈ کے اس بیان کی روشنی میں یہ اعتراض بھی محلِ نظر ہے کہ وہ انیسویں صدی کی (POSITIVISM) میں پھنسا رہ گیا اور اُس نے انسان کو ایک مشین سے زیادہ کچھ نہ سمجھا، یا یہ کہ فرائڈ نا امیدی اور تشائم پرستی کا شکار ہو گیا اور وہ انسان کے لئے کوئی خوشگوار مستقبل نہ دیکھ سکا۔ فرائڈ کے دوسرے نظریئے تو الگ رہے۔ اس ایک جملے سے ہی پتہ چلتا ہے کہ اس نے انسان کو چند مقررہ قوانین کے مطابق چلنے والی مشین کبھی نہیں سمجھا اور نہ انسان کی قوت ارادی سے انکار کیا۔ البتہ اُسے یہ گوارا نہیں ہوا کہ انسانی زندگی کے دُکھ درد سے آنکھیں چرائے اور انسان کو خوشیوں کے ایسے خواب دیکھنا سکھائے جو کبھی پورے نہیں ہوتے۔ مفکر کی حیثیت سے فرائڈ کی عظمت یہی ہے کہ اس نے انسانی الم کو جھٹلائے بغیر انسانی زندگی میں وقار دیکھا اور دکھایا ہے۔ سچّا انسان، صرف اُسی کو سمجھا ہے جو بارِ امانت خوشی خوشی اُٹھا لے۔ فرائڈ نے ایک ایسے نشاط کے امکانات ظاہر کئے ہیں جو الم کو قبول کر لینے سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ قنوطیت نہیں

بلکہ ایسی رجائیت ہے، جو غم و نشاط سے ماورا ہے۔ یہ الم پرستی نہیں، زندگی کا المیہ تصور ہے اور سچی دلاوری، المیہ تصور سے ہی نکلتی ہے۔ فرائڈ کی بصیرت یونان کے المیہ نگاروں کی بصیرت ہے۔

ایک سائنس داں کو شاعروں کے ساتھ جا ملانا ایک بے تکی سی بات معلوم ہوتی ہے۔ خود فرائڈ بعض دفعہ ادیبوں اور فن کاروں پر فقرے بازی کرنے لگتا ہے۔ ایک طرف تو اُسے شیکسپیئر کا سارا کلام حفظ تھا۔ دوسری طرف اُسے فن کاروں سے شکایت تھی کہ یہ لوگ سوچ سمجھ کر بات نہیں کرتے۔ فن کاروں سے فرائڈ کی اس بے اطمینانی کی وجہ بھی بڑی دل چسپ ہے۔ اپنے معاشقے کے دوران میں فرائڈ کو ایک مرتبہ کچھ شبہ ہوا کہ محبوبہ کا دل ایک موسیقار کی طرف مائل ہو گیا ہے۔ یہ شبہ آخر کو بے بنیاد نکلا۔ رشک اور غصّے کا زور دکھا کے ختم ہو گیا ـــ لیکن دوسرا نتیجہ یہ ہوا کہ فن کاروں کی پوری قوم فرائڈ کی نظروں میں ہمیشہ کے لئے رقیب بن گئی۔ اُس کے لئے فن کار تو "وہ لوگ" بن گئے اور سائنس داں "ہم لوگ" ـــ فرائڈ کا خیال تھا کہ فن کاروں کو عورتوں کا دل موہ لینے کے ہتھکنڈے خوب آتے ہیں۔ اس کے برخلاف سائنس داں مُردہ چیزوں پر تجربے کرتے کرتے خود بھی خشک اور بے رنگ بن جاتے ہیں۔ اس بُنیاد پر فرائڈ نے جو موازنے کرنے شروع کئے تو فن کاروں اور سائنس دانوں کو دو قومیں بنا کر رکھ دیا۔ اس میں ستم ظریفی یہ ہے کہ خود فرائڈ انسانی تاریخ کی اُن عظیم ہستیوں میں سے ہے جن کے سلسلے میں فن کار اور سائنس داں کی تفریق بے معنی ہو جاتی ہے اور جن کے کارناموں کو صرف تخلیق ہی کا نام دیا جا سکتا ہے۔

فرائڈ کو ادیبوں سے کتنی ہی چڑ سہی، لیکن وہ خود ایک زبردست نثر نگار تھا۔ اتنی ڈھلی ہوئی نثر کو تو بہت سے مسلّمہ ادیب بھی نہیں لکھ سکتے۔ اظہار کی صحت اور صفائی تو اس کی نثر کی بدیہی خوبیاں ہیں۔ مجھے تو بعض اوقات اُس کے یہاں شعر کا مزا ملتا ہے۔

کیونکہ اگر شعر کی صفت یہ ہے کہ وہ پڑھنے والے کی توجہ اپنی طرف منعطف کرنے کے بجائے کسی خیال، یا جذبے یا چیز کو آشکار کرے تو فرائڈ کی نثر بعض دفعہ واقعی شعر بن جاتی ہے

پھر یہ دیکھئے کہ فرائڈ کے نظریات پر ادب کا کیا اثر پڑا اور فرائڈ نے ادیبوں کو کس طرح متاثر کیا۔ کہا جاتا ہے کہ فرائڈ نے لاشعور دریافت کیا۔ مگر خود فرائڈ یہ کہتا تھا کہ لاشعور میری ایجاد نہیں۔ لاشعور کی حقیقت اور اس کے عوامل سے بڑے شاعروں اور ادیبوں کو ہمیشہ آگاہی حاصل رہی ہے۔ گو انھوں نے سائنس کی زبان میں اس کی تشریح نہیں کی۔

فرائڈ نے انسانی نفسیات کے بارے میں جو نظریات پیش کئے ہیں، ان کا سلسلہ سائنس دانوں سے نہیں ملتا۔ بلکہ سترھویں اور اٹھارویں صدی کے فرانسیسی ادیبوں سے۔ فرائڈ کے معنوی شجرۂ نسب میں، افلاطون، شیکسپیئر، لاروش فوکو، دیدرو اور نطشے کے نام آتے ہیں۔ وہ اکثر اپنے نظریوں کی تصدیق کے لئے شیکسپیئر اور دوستو ئفسکی کو گواہ کے طور پر پیش کرتا ہے: وہ ادیبوں سے بھڑکتا بھی تھا، لیکن لاشعور کے بارے میں ان کی بصیرت کا بھی قائل تھا ـــــ یہ تو ہوا پرانے ادب سے فرائڈ کا رشتہ۔ بیسوی صدی کے ادب پر فرائڈ کا اتنا گہرا اثر ہے کہ اس معاملے میں پچھلے پچاس سال کا کوئی دوسرا مفکر اس کی برابری نہیں کر سکتا۔ فرائڈ نے بیسویں صدی کے ادیبوں کو ایک طرزِ احساس، بلکہ زندگی کو تجربے میں لانے کا ایک خاص اسلوب بخشا ہے۔ اس سے بڑی بات کسی مفکر کے بارے میں اور کیا کہی جا سکتی ہے۔ اگر فرائڈ نہ ہوتا تو جوئس نہ ہوتا، کافکا نہ ہوتا ـــــ ٹی۔ ایس، ایلیٹ صاحب یوں فرائڈ پر جتنی چاہے فقرے بازی کریں۔ لیکن فرائڈ کے بغیر خود ان کی شاعری کی یہ شکل نہ ہوتی، جو اب ہے۔ پھر بیسویں صدی کی سب سے بڑی یا کم سے کم سب سے ہنگامہ پرور تحریک (SURR IALISM) بھی فرائڈ کے بغیر ناممکن تھی۔ اس کی گروہ کی تخلیق اور سماجی تنقید دونوں اس کی مرہون منت ہیں۔ انگریزی پڑھنے

والے ملکوں کو ابھی پوری طرح اندازہ نہیں ہے کہ اس گروہ نے یورپ کی شاعری کو کس طرح سینچا ہے اور اس کے اثر سے آزاد ہونے کے لئے مغربی ادب کو کتنی کشمکش کرنی پڑے گی، یہ سب فرائڈ کا فیضان ہے۔

ادب سے فرائڈ کا جو تعلق ہے وہ صرف ادبی تاریخ کا معاملہ نہیں۔ دیکھنے کی چیز تو یہ ہے کہ پچھلے سو سال سے جو روح ادیبوں میں کام کر رہی ہے وہی فرائڈ میں تھی۔ اور فرائڈ کی جدوجہد کا رُخ بھی اُسی طرف تھا۔ جدھر ان ادیبوں کا۔ وہ بودلیر کی معنوی اولاد میں سے ہے۔ بودلیر کی نظموں کا مجموعہ بدی کے پھول، ۱۸۵۷ء میں شائع ہوا ہے اور فرائڈ ۱۸۵۶ء میں پیدا ہوا۔ بالکل ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے بودلیر نے اپنی نظم "سفر" میں فرائڈ کے آنے کی پیشین گوئی کر دی ہو۔ فرائڈ نے انسانی نفسیات کے بارے میں جو چیزیں دریافت کیں، انھیں سائنس کی شکل تو ضرور دی۔ اس نے سائنس والوں کی طرح برسوں تجربات بھی کئے، لیکن سچ پوچھئے تو اس کا معمل بس ایک ہی تھا۔ خود اس کی روح، اس معمل میں وہ انسان کی ایک نئی تعریف اور انسانی تقدیر کا ایک نیا تصور پیدا کرنے کی جدوجہد کر رہا تھا۔ اس کے مطالعہ کا مرکز خود اپنی ذات اور خود اپنی اذیت تھی۔ وہ خود آگاہی کے جہنم میں سے گزرا تھا، اور اس جہنم کے سارے عذاب سہنے کے بعد اس نے انسان کو رہائی اور آزادی حاصل کرنے کی ترکیب بتائی تھی۔ فرائڈ بودلیر کے سچے "مسافروں" میں سے ایک تھا جو قعرِ عمیق کی گہرائیوں میں کود جاتے ہیں۔ چاہے وہاں جنت ہو یا جہنم۔ اس نامعلوم خطہ کی گہرائیوں میں کود جاتے ہیں، تاکہ نئی چیز دریافت کر سکیں" —— بودلیر کا یہ "قعرِ عمیق" فرائڈ کا لاشعور ہے۔ پھر اس "قعر" میں فرائڈ بھی وہی کچھ ڈھونڈ رہا تھا جو بودلیر —— "وہ چیزیں جو خالی ہیں، تاریک ہیں، برہنہ ہیں"۔ پھر اس تفتیش کا جو طریقہ فرائڈ نے اپنے تجربات کے ذریعہ ایجاد کیا اُس کی طرف بودلیر اپنی ایک نظم میں پہلے ہی اشارہ کر چکا تھا۔

" اے خدا مجھے ایسی ہمت عطا فرما کہ میں گھن اور بیزاری کے بغیر اپنے دل

اور جسم کا مشاہدہ کر سکوں"۔

اس سے آگے چلئے تو فرائڈ اور بودیلیر میں ایک اور مماثلت نظر آتی ہے۔ علامتی شاعری کا آغاز بودیلیر سے ہوتا ہے۔ اُدھر علامتوں کے مطالعے کو علم کی حیثیت فرائڈ نے دی ہے۔ بودیلیر نے دنیا کو "علامتوں کا جنگل" کہا تھا۔ فرائڈ نے انسان کے دماغ میں علامتوں کا جنگل دیکھا۔ بودیلیر سے شروع ہونے والی ادبی روایت اور فرائڈ سے شروع ہونے والے نفسیات کے علم دونوں نے علامات کو انسانی زندگی اور تجربے کے سمجھنے کا ذریعہ بتایا ہے۔ ان دونوں کا انحصار علامات پر ہے۔ اگر بیسویں صدی میں ادب اور نفسیات ایک دوسرے کے ساتھ ساتھ چلے ہیں تو ایسا ہونا ناگزیر تھا، آخر جدید ادب اور فرائڈ کے درمیان ایک اور چیز بھی تو مشترک ہے۔

راں بو کا نعرہ تھا "زندگی کو بدلو"۔۔۔ یہ فقرہ گویا سارے نئے ادب کا عنوان ہے۔ اس ادب کا بھی جو بظاہر ادب برائے ادب کا حامی ہے۔ فرائڈ بعض جگہ یہ کہتا معلوم ہوتا ہے کہ انسانی زندگی نہیں بدل سکتی، اور انسان کو انھیں جھمیلوں میں پھنسے رہنا ہے۔ لیکن فرائڈ کی ساری کاوشوں کے پیچھے بنیادی تحریک یہی تھی کہ انسان کی زندگی میں تخلیقی قوت کس طرح آئے، اور انسان کو اپنی زندگی پر اختیار کس طرح حاصل ہو، اور بودیلیر والی روایت سے متعلق شاعروں اور ادیبوں کی طرح وہ بھی اسی نتیجہ پر پہنچا کہ انسانی زندگی میں اصلی اور حقیقی تبدیلی وہی ہے جو اندر سے واقع ہو۔

یہ کچھ صوفیوں کی سی باتیں ہیں۔ لیکن آخر میں فرائڈ کی بصیرت شاعروں اور فلسفیوں کی بصیرت سے جا ملتی ہے۔ ویسے فرائڈ کہا کرتا تھا کہ میں تو سائنس داں ہوں، فلسفی نہیں، میری تحریروں میں سے کوئی فلسفۂ حیات اخذ نہ کرو۔ لیکن فرائڈ کو انسانی تاریخ میں جو اہمیت حاصل ہے اس کا دارومدار نفسیات کے چند نظریات پر نہیں۔ ان نظریات پر تو بیس اعتراض ہو سکتے ہیں۔ ممکن ہے دس پانچ سال میں فرائڈ کے نظریات از کار رفتہ

ہو کے رہ جائیں۔ لیکن جس چیز نے اُسے اتنی زبردست حیثیت بخشی ہے اور جو اُسے انسانی فکر کی تاریخ میں ہمیشہ زندہ رکھے گی وہ انسانی زندگی کے حقائق کو تسلیم کرنے کی ہمت اور ان کی بنا پر ایک المیہ اور دلاورانہ تصورِ حیات تخلیق کرنے کی اہلیت ہے۔

اسی لئے میں یہاں فرائڈ کے اُن نظریات سے بحث نہیں کروں گا جو ویسے بھی خاصے مشتہر ہو چکے ہیں بلکہ یہ دکھاؤں گا کہ ان نظریات کی مدد سے انسانی زندگی کا کیا تصور مرتّب ہوتا ہے اور یہ تصوّر فلسفۂ زیست (EXISTENTIALISM) سے کتنا قریب ہے۔

انسانی زندگی سے متعلق پہلی بات تو فرائڈ کے یہاں سے یہ برآمد ہوتی ہے کہ چھوٹی سے چھوٹی چیز بھی بے معنی نہیں۔ انسان کوشش کرے تو بھی کوئی بات ایسی نہیں کہہ سکتا جو سراسر مہمل ہو۔ بعض اوقات آدمی کے بڑے بڑے کارنامے اس کی شخصیت کے متعلق اتنا کچھ نہیں بتا سکتے جتنا ایک معمولی سی غلطی بیان کرکے رکھ دیتی ہے۔ چنانچہ انسان کے چھوٹے سے چھوٹے کام میں اس کی پوری زندگی سما جاتی ہے۔ زیست کا ہر لمحہ انسان کو دعوتِ مبارزت دیتا ہے۔ انسان کو ہر لمحے زندگی اور موت کے درمیان فیصلہ کرنا پڑتا ہے۔ ہر گھڑی انسان اپنے آپ کو بناتا یا بگاڑتا ہے۔ آزادی حاصل کرتا ہے۔ یا لاشعور کی غلامی میں بے دست و پا ہو کے رہ جاتا ہے۔ فرائڈ کے نزدیک زندگی لمحات کے ایک بے معنی تسلسل کا نام نہیں۔ بلکہ یہ تو اپنے آپ کو تخلیق کرنے کا ایک کبھی نہ ختم ہونے والا عمل ہے۔ ایک مسلسل جد وجہد ہے۔ انسان بنا بنایا پیدا نہیں ہوتا۔ بلکہ اپنے آپ کو بناتا ہے۔ ہر لمحے —— اور اپنے آپ کو تخلیق کرنے کا طریقہ ہے موت اور زندگی کے درمیان انتخاب۔ یہ انتخاب کبھی تو شعوری طور پر ہوتا ہے۔ کبھی لاشعوری طور پر۔ بہر حال ہر انتخاب انسان کی پوری زندگی پر اثر انداز ہوتا ہے۔ کوئی انتخاب تو نئی زندگی بخشتا ہے، اور کوئی انتخاب موت کی طرف لے جاتا ہے۔ اصلی چیز یہ ہے کہ آدمی انتخاب کی ذمہ داری قبول کرے۔

انسان کی ذمہ داری اور انتخاب کا تصوّر انیسویں صدی کی میکانکیت سے کوسوں دور ہے، اور فلسفۂ زیست کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ لیکن انتخاب کی دشواریوں کا جتنا احساس فرائڈ کو تھا اُتنا بہت ہی کم مفکروں کو ہوگا۔ فرائڈ کہتا ہے کہ انسان کی بنیادی خواہش یہ ہے کہ لذّت یا خوشی حاصل کرے۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ اس چیز کا انتخاب کیا جائے جس سے خوشی حاصل ہو۔ لیکن بعض اوقات انسان غلط چیز انتخاب کرتا ہے۔ اور کبھی کبھی تو اس میں انتخاب کرنے کی اہلیت ہی باقی نہیں رہتی۔ انتخاب کے معاملے میں سب سے پہلی مزاحمت تو سماج کی طرف سے ہوتی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ جس چیز سے آدمی کو خوشی کے حصول کی توقع ہے، وہ سماج کی نظروں میں بھی اچھی ہو۔ پھر سماج بہت سی بیجا پابندیاں بھی عائد کرتی ہے۔ چنانچہ انتخاب کی ذمہ داری قبول کرتے ہوئے سب سے پہلے تو آدمی کی سماج سے ٹکر ہوتی ہے۔

پھر انسانی تعلقات کے اندر ہی کچھ ایسی بات ہے جو ہماری خوشی میں زہر ملا دیتی ہے۔ بعض دفعہ تو یہ دیکھنے میں آتا ہے کہ دوسروں سے تعلقات جتنے قریبی ہوں گے اُن سے اتنی ہی زیادہ اذیت پیدا ہوگی۔ لاروش فوکو نے فرائڈ سے پہلے کہہ رکھا ہے "بعض دفعہ محبت کے نتائج وہی ہوتے ہیں جو نفرت کے۔ یہ انسانی زندگی کا عجیب وغریب تضاد ہے۔ دوسروں کے بغیر ہمیں کسی قسم کی مسرت حاصل نہیں ہو سکتی۔ لیکن یہ لوگ ہی ہمیں اذیت پہنچاتے ہیں ــــ بقول سارتر "جہنم کے معنی ہیں دوسرے لوگ۔"

انتخاب کے راستے میں آخری اور سب سے بڑی رکاوٹ ہے۔ انسانی فطرت کا بنیادی دورنگاپن۔ انسان ایک مجموعۂ اضداد ہے۔ اُسے دو چیزیں بیک وقت اپنی اپنی طرف کھینچتی ہیں۔ محبت اور نفرت، موت، اور زندگی، تخلیق اور تخریب۔ یہ دو رجحانات انسان کے اندر ایک ساتھ عمل کرتے ہیں، اور وہ ایک ساتھ دو طرف چلنا

چاہتا ہے۔ چنانچہ اس کھینچا تانی میں کبھی تو اس کے ٹکڑے اُڑ جاتے ہیں، کبھی وہ مفلوج ہو کے رہ جاتا ہے۔ غرض دونوں صورتوں میں موت کی قوت اُسے اپنا لقمہ بنا لیتی ہے۔ شاید فطرت کا تقاضا بھی یہی ہے کہ آدمی اپنے آپ کو موت کے حوالے کر دے۔ فرائڈ نے عربی کی مشہور نقل کی ہے کُلُّ شَیئٍ یَرْجِعُ اِلیٰ اَصْلِہٖ۔ چنانچہ زندگی ہمیشہ موت کی طرف جاتی ہے۔ جاندار چیزیں بے جان بننا چاہتی ہیں۔ کیونکہ وجود کی اصل عدم ہے۔ ویسے بھی انسان کے لئے تخریبی جبلتوں کے چنگل سے بچنا مشکل ہے کیونکہ زندگی کچھ قدامت پسند واقع ہوئی ہے اور جو چیز ایک دفعہ ہو چکی ہے وہ اپنے آپ کو دہرانا چاہتی ہے۔ چنانچہ آزادی سے مستقبل کی طرف بڑھنے کی بجائے انسان بار بار ماضی کی طرف لوٹتا ہے، اور ماضی کو چھوڑنا نہیں چاہتا۔ جس چیز سے ایک دفعہ لذّت حاصل ہوئی ہے وہ مطالبہ کرتی ہے کہ اس کا اعادہ ہوتا رہے۔ اس طرح انسان ماضی کے جال میں پھنس جاتا ہے، اور مستقبل یا نئی زندگی بخشنے والے انتخاب کی طرف نہیں چل سکتا۔ خیر یہ تو ہوا۔ لیکن انسانی معاملات اس سے بھی زیادہ پیچیدہ شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ انسان حقیقت کو پہچاننے کی ایسی اہلیت نہیں رکھتا۔ جو ہمیشہ اس کا ساتھ دے۔ بعض اوقات وہ سائے کو بھی ٹھوس چیز سمجھ بیٹھتا ہے۔ چنانچہ ماضی کے اعادہ کے ضمن میں بھی انسان حقیقی ماضی اور غیر حقیقی ماضی کے درمیان تمیز نہیں کر سکتا۔ اُسے پتہ نہیں چلتا کہ جو کچھ ہوا وہ کیا تھا۔ اور جو کچھ ہو سکتا تھا وہ کیا۔ یعنی انسان کی آرزوئیں اور حسرتیں اس کے لئے واقعات کا درجہ اختیار کر لیتی ہیں، اور وہ سایوں کے پیچھے سرگرداں پھرنے لگتا ہے۔ اس طرح لذّت کی تلاش اذیت پر ختم ہوتی ہے۔ اور خوشی کے بجائے دُکھ ملتا ہے۔ ہم بے خبری کی حالت میں اپنے آپ سے لڑتے ہیں۔ خود اپنے آپ کو اذیت پہنچاتے ہیں کیونکہ ایسے عالم میں ہم ماضی کے غلام ہوتے ہیں۔ اور ماضی بھی وہ جو شاید حقیقی نہیں ہوتا۔ اس طرح ہم خود اپنے انتخاب کے ذریعے اپنے

آپ کو تخریبی جبلتوں کے رحم و کرم پر چھوڑ دیتے ہیں۔ یہ ہے عام طور سے انسانی زندگی کا نقشہ۔ یہ تصور ہمیں بودیلیئر کے یہاں بھی ملتا ہے۔ چنانچہ وہ ایک نظم میں کہتا ہے: ؎

میں ہی زخم ہوں اور میں ہی خنجر
میں ہی طمانچہ ہوں اور میں ہی رخسار
میں ہی شکار ہوں اور میں ہی جلّاد

آپ کہیں گے کہ فرائڈ نے انسان کی جو تصویر پیش کی ہے، وہ تو بہت ہی ڈراؤنی ہے۔ اس سے تو بہتر تھا کہ فرائڈ نے اپنا کام کیا ہی نہ ہوتا۔ کیونکہ اس نے تو انسان کے لئے کوئی اُمید چھوڑی ہی نہیں، لیکن انسان کی اصلی مصیبت تو اس کا شعور ہے۔ اپنے حیاتیاتی ارتقا کے ضمن میں اس نے شعور پیدا کر لیا ہے، تو اس کا بوجھ اُٹھانا ہی پڑے گا۔ بیسویں صدی میں انسان کے سامنے سب سے بڑا مسئلہ یہی ہے کہ انسان یا تو اپنی حقیقت کو تسلیم کرلے اور اس حقیقت میں سے تخلیقی قوت نکالے۔ ورنہ فنا ہو جائے۔ فرائڈ بھی فی الحقیقت یہی کہتا تھا کہ انسان دُکھ درد سے نجات نہیں پا سکتا۔ مگر وہ ایک ایسی چیز حاصل کر سکتا ہے۔ جو مسرت سے ماورائی ہے۔ یعنی آگاہی، وہ آگاہی جسے شیکسپیئر نے "پختگی" کا نام دیا ہے۔

فرائڈ کوئی جلیا نہیں تھا۔ اس نے انسان کو یہ اُمید نہیں دلائی کہ نفسیاتی تحلیل کے ذریعے دنیا جنت بن سکتی ہے۔ اس نے تو بس اتنا کہا ہے کہ اس عمل کی مدد سے غیر شعوری دُکھ کو شعوری دُکھ میں تبدیل کیا جا سکتا ہے۔ یہ بظاہر چھوٹی سی بات معلوم ہوتی ہے۔ لیکن دراصل انسان کا سارا فلسفہ، سارا ادب بس یہی کہتا ہے۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ آگاہی ایک ایسا بارِ امانت ہے جسے

اُٹھائے بغیر انسان انسان نہیں رہ سکتا۔ فرائڈ انسان کی بلندی اسی میں دیکھتا ہے کہ یہ بار اُٹھالیا جائے۔ اس کے نزدیک آزادی یہی ہے کہ انسان اپنی مجبوری کا شعور حاصل کرے۔

یہ الم پرستی نہیں بلکہ دلاوری ہے۔ فرائڈ نے تو انسانی وقار کی گواہی دی ہے۔ اس نے انسان کو ایک ایسی ہستی سمجھا ہے۔ جو خود اپنی تخلیقی قوت کے ذریعے اپنے آپ کو بناتی ہے۔ فرائڈ نے اگر کسی چیز پر بھروسہ کیا ہے اور اس کا ایمان کسی چیز پر ہے تو انسان کی تخلیقی قوت پر۔۔! اس سچّے مسافر نے قعرِ عمیق میں غوطہ لگا کر یہ نئی چیز نکالی ہے +

تنقید کا فریضہ

(موجودہ حالات میں)

آج کل ہمارے ادب پر جو موت یا کم سے کم جمود طاری ہے، اوّل تو اس کی فکر ہی کسے ہے۔ اپنے مرنے جینے سے لوگ بے پروا ہیں تو بچارے ادب کی تیمارداری کون کرے؟ ادب کی جو حالت بھی ہو گئی ہو، عام رویّہ تو یہ ہے کہ "سب چلتا ہے"۔ بعض وقت لوگ یہ کہہ کر اپنے آپ کو مطمئن کر لیتے ہیں کہ ادب کی یہ حالت ہمیشہ تو رہے گی نہیں، کبھی نہ کبھی تو کوئی بڑی تخلیقی تحریک نمودار ہو گی ہی۔ لیکن سوال یہ ہے کہ محض انتظار میں بیٹھے رہنے سے یا "مولا بھیج" کرتے رہنے سے تبدیلی کیسے واقع ہو جائے گی؟ پھر یہ کیا ضروری ہے کہ جو اندرونی تحریکات ادب کے ذریعہ ارتفاع پاتی ہیں، وہ تھوڑے دن قید میں رہنے کے بعد ادب ہی کے ذریعے اپنا اظہار کریں۔ ممکن ہے وہ کوئی ایسا راستہ اختیار کریں جس کے نتائج ہماری اجتماعی زندگی کے لئے بھی خوشگوار نہ ہوں۔ اچھا فرض کیجئے کہ ادب اپنے آپ سے اپنے آپ زندہ ہو جائے گا، لیکن محض ادب کی مقدار بڑھ جانے سے ادب کے معیار میں کیا فرق آئے گا۔ اس کے متعلق ابھی سے کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ بہر حال کچھ لوگ ابھی اُمید کے سہارے زندہ ہیں۔

بعض لوگ قحطِ مادّی کہہ کر ادب میں جان ڈالنا چاہتے ہیں، ان کا مشورہ ہے کہ جمود کو توڑنے کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ لکھا جائے، لیکن قصّہ تو یہی ہے کہ اگر لوگ لکھ سکتے تو انھیں مشورے ہی کی کیا ضرورت تھی۔ سارا سوال تو یہی ہے کہ لوگ لکھ کیوں نہیں سکتے؟ اور اگر لکھتے ہیں تو سطحی قسم کی باتیں کیوں کرتے ہیں؟ بلکہ حال اتنا خراب ہو گیا ہے کہ اب تو عموماً لوگوں سے غیر زبانوں کا بھی اچھا ادب نہیں پڑھا جاتا۔ اب سے پانچ سات سال پہلے اور کچھ نہیں تو دکھاوے کے لئے ہی مغربی مصنّفوں کا نام لے دیا کرتے تھے۔ لیکن آج کل تو یہ بات شائستگی کے خلاف سمجھی جاتی ہے۔ جب ہمارا ذہن ادب سے اس حد تک ڈرنے لگا ہو تو اس کے معنی یہ ہیں کہ ادبی جمود کا مسئلہ ادبی نہیں رہا۔ بلکہ نفسیاتی بن گیا ہے، یا اجتماعیات کے تحت آتا ہے۔ یہ محض ادبی تعطّل کا معاملہ نہیں۔ بلکہ ہر قسم کے ادبی تجربے سے بچنے، گھبرانے اور ڈرنے کی بات ہے۔ کہتے ہیں کہ بیمار عضویاتی نظام کو اپنے مریضانہ فعل کی ایسی عادت پڑ جاتی ہے کہ پھر اُسے تندرستی یا نئی قوت کی سہار نہیں رہتی۔ یا تو تندرستی سے بچتا رہتا ہے۔ یا پھر پورا نظام ہی ٹوٹ جاتا ہے۔ یہی حال ہمارے ادبی شعور کا ہو گیا ہے۔ ہمارے یہاں غیر ملکوں کا ادب یا تو پڑھا ہی نہیں جاتا یا پڑھا جاتا ہے تو اس کا کوئی اثر ہی نہیں ہوتا۔ ہمارا شعور تو قلعہ بند ہو کے بیٹھ گیا ہے۔ نہ تو ہتھیار ڈالنے کی ہمت ہے نہ باہر نکل کے لڑنے کی۔ آجکل ہماری جو بھی ادبی سرگرمیاں ہیں۔ ان کا مقصد یہ ہے کہ اپنے تعطّل کی حفاظت کی جائے۔ اس ادب کی حیثیت ایک اعصابی علامت کی سی ہے۔ چپ رہیں تو بے چینی پیدا ہوتی ہے۔ اپنا پورا پورا اظہار کریں تو لاشعور کے خوفناک تجربات سامنے آتے ہیں۔ جس سے ذہنی سکون میں خلل پڑتا ہے۔ گوئم مشکل وگرنہ گوئم مشکل۔ ہم دونوں پریشانیوں سے اپنی سطحی ادبی سرگرمیوں کی مدد سے بچ جاتے ہیں۔ جو چیز بظاہر ادبی جمود معلوم ہوتی ہے وہ دراصل

اپنی حقیقت سے، زندگی کے مطالبات سے بھاگنے اور جان چرانے کی کوشش کی ہے۔ زندہ رہنے کی ذمہ داریوں سے چھٹکارا پانے کا ذریعہ ہے۔ زندگی کے مسائل کا ایک مریضانہ حل ہے۔ ہماری ادبی شخصیت ایک مریضانہ نظام ہے جس نے اپنے گرد مدافعت کی دیواریں کھڑی کر رکھی ہیں۔ اس وقت "لکھو اور لکھو" کا مشورہ دینا بالکل ایسا ہی ہے جیسے کسی اعصابی مریض سے کہا جائے کہ روز صبح کو دو میل پیدل چل لیا کرو، ٹھیک ہو جاؤ گے۔ جس کو واقعی ادب کہا جا سکے وہ تو اس وقت تک پیدا نہیں ہو سکتا۔ جب تک کہ یہ اندرونی مدافعت کی دیواریں نہ ہٹ جائیں۔

تو کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ ہمارے ادیب انفرادی یا اجتماعی حیثیت سے اپنی تحلیل نفسی کرائیں؟ ادب کو سمجھنے کے لئے نفسیات سے مدد لینے کے باوجود میں ایسا نفسیات پرست نہیں بنا ہوں کہ ایسا مہمل اور مضحکہ خیز مشورہ دوں۔ سب سے بڑی نفسیاتی تحلیل تو معاشرے کی اندرونی تبدیلیاں ہیں۔ ان تبدیلیوں کے ساتھ بیسیوں قسم کی مدافعتیں اپنے آپ سے اپنے آپ ختم ہو سکتی ہیں۔ لیکن اس سے قطع نظر خود ادب کے دائرے میں بھی ایک ایسی چیز موجود ہے جو کسی نہ کسی حد تک ان دیواروں کو گرا سکتی ہے جو تخلیق کا راستہ روکے کھڑی ہیں۔ میرا مطلب تنقید سے ہے۔

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ بات تنقید کے فریضے میں شامل بھی ہے یا نہیں۔ اس سے آگے بڑھ کر آپ یہ بھی پوچھ سکتے ہیں کہ آخر تنقید کا فریضہ ہے کیا؟ ادب پاروں کو سمجھنا؛ ان کی قدر و قیمت کا تعین؛ تخلیق کے عمل کی تفتیش؟۔ اتفاق سے یہ سب فرائض تنقید انجام دے چکی ہے، البتہ مختلف زبانوں میں زور مختلف باتوں پر رہا ہے۔ تنقید کا فریضہ کیا ہو اور کیا نہ ہو، اس سلسلہ میں کوئی مطلق اور مجرد قسم کا قانون نہ تو بنایا جا سکتا ہے اور نہ بنانا چاہیے۔ اس کا انحصار تو دراصل زمان و مکان کی مخصوص کیفیت پر ہے۔ جو تنقید محض مدرّسوں کا ایک کھیل ہے اور

زندہ حقیقتوں سے دامن بچا کر خود اپنے آپ میں مگن رہتی ہے۔ اس سے تو خیر ہمیں کوئی مطلب نہیں ہے۔ کیونکہ اس سے ادب پر کوئی اثر نہیں پڑتا، یہاں تو ہمیں صرف اُس تنقید سے سروکار ہے جو زندہ تخلیقی سرگرمیوں سے کسی نہ کسی قسم کا تعلق ضرور رکھتی ہے۔ چاہے موافقت کا چاہے مخالفت کا۔ ایسی تنقید چونکہ براہِ راست تخلیقی سرگرمیوں کا ایک حصّہ بن جاتی ہے۔ اس لئے اس کا فریضہ ہر زمانے میں مختلف ہوتا ہے۔ اگر سماج اندرونی طور پر ہم آہنگ اور مربوط ہو تو صرف "واہ وا" "سبحان اللہ" کہہ کر ہی تنقید کسی ادب پارے کا درجہ متعین کر سکتی ہے۔ اگر سماج میں کوئی مربوط نظامِ اقدار باقی نہ رہا ہو تو پھر تنقید کو ادب پاروں سے توجہ ہٹا کر خود ادب کی اہمیت کا تعین کرنا پڑتا ہے۔ اگر سماج میں ادب باقی دوسری سرگرمیوں سے بالکل ہی الگ ہو کے رہ جائے تو ایسی حالت میں تنقید ادب کی قدر و قیمت کا سوال بھی چھوڑ کر ادب کی تخلیق کے عمل کا مطالعہ کرنے لگتی ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اگر تنقید تخلیقی سرگرمیوں سے اپنا تعلق برقرار رکھنا چاہتی ہے تو ہر دور میں اس کا فریضہ مختلف ہوگا۔

ہمارے یہاں ادب کے بارے میں کبھی کبھار مضمون تو لکھے جاتے ہیں، لیکن یہ کوئی نہیں سوچتا کہ تنقید کیا چیز ہے۔ اور کیسی ہونی چاہیئے۔ بفرضِ محال اس قسم کا سوال کسی کے ذہن میں پیدا ہو تو بھی اس وقت تنقید کی کوئی تجریدی تعریف معلوم کرنے سے کام نہیں چلے گا۔ اصل چیز تو یہ ہے کہ آج کل ادب کی جو حالت ہو رہی ہے اور ادب کو جو مسائل درپیش ہیں ان کو سامنے رکھ کر دیکھا جائے کہ اس وقت جمود کو توڑنے کے لئے تنقید کیا کر سکتی ہے۔ تنقید کو شطرنج بنانا ہے تب تو بات دوسری ہے۔ لیکن اگر تنقید تخلیقی سرگرمیوں کا ایک حصّہ بن سکتی ہے تو پھر موجودہ ادبی صورتِ حال کو نظر انداز کر دینے کے بعد تنقید کا کوئی فریضہ باقی نہیں رہ جاتا۔

خیر، اس سوال پر غور کرنے سے پہلے یہ دیکھنا چاہیئے کہ ۱۹۳۶ء سے لے کر

۱۹۳۵ء تک تنقید کا فریضہ کیا رہا ہے۔ اور اسے کس طرح سر انجام دیا گیا (۱۹۳۵ء کی تخصیص میں نے اس لئے کی کہ نئے ادب کی تحریک اس وقت تک اپنی معراج کو پہنچ کر روبہ زوال ہو چکی تھی) ۱۹۳۶ء میں نئے ادیب نئے موضوعات، اور نئے اسالیب بیان لے کر آئے تھے، جن میں سے بعض اُردو کے لئے بالکل اجنبی تھے۔ ظاہر ہے کہ ایسی چیزوں کی مخالفت ہونی ہی چاہئے۔ اس کے علاوہ ۱۹۳۰ء تک اُردو کی نظم اور نثر دونوں بحیثیت مجموعی مر چکی تھیں۔ اقبال یا پریم چند یا حسرت موہانی جیسے دو ایک آدمیوں کی موجودگی پورے ادب کی زندگی کا ثبوت نہیں ہے۔ چنانچہ وہ زمانہ بھی جمود کا تھا اور لوگ نئی زندگی سے گھبراتے تھے۔ ایسے زمانے میں تنقید کا فرض یہ تھا کہ نئے ادبی اصولوں کی تشریح کرے اور نئی تحریک کو قدم جمانے میں مدد دے۔ اس نو دس سال کے عرصے میں چاہے اچھی تنقید پیدا ہوئی ہو یا بُری۔ بظاہر تو یہی معلوم ہوتا ہے کہ اپنے مقصد میں کامیاب رہی۔ کیونکہ نیا ادب مخالفت پر بڑی جلدی غالب آ گیا اور اس طرح کہ پُرانے ادب کو اپنے پیچھے چھپا لیا۔ لیکن دراصل یہ کامیابی حالات کی تھی۔ نیا ادب خاص نفسیاتی ضرورتوں کے ماتحت پیدا ہوا تھا، اس لئے فوراً ماحول پر چھا گیا۔ دوسرے جو لوگ نئے ادب کے مخالف تھے، ان میں خود جان نہیں تھا اور نہ وہ نئے ادب کے مخالف تھے، ان میں خود جان نہیں تھی اور نہ وہ نئے ادب کے بنیادی اُصولوں سے واقف تھے۔ بہر حال نئے ادب کے اقتدار میں تنقید نے بھی تھوڑی بہت مدد ضرور کی۔ خیر، یہاں تک تو یہ تنقید اپنے فرض سے سبکدوش ہوئی لیکن اس وقت اہم تر سوال یہ ہے کہ اس تنقید نے اپنا فرض ادا کرنے سے جان چرائی تو کیوں اور کس طرح ؛ کیونکہ آجکل کا ادبی جمود بڑی حد تک اسی تنقید کی کوتاہیوں کا مرہون منت ہے۔

اس تنقید کا ایک عیب اب کچھ دن سے لوگوں کو نظر آنے لگا ہے۔ یعنی نو دس

سال تک ہر قسم کے نئے ادیبوں کی تعریف ہی تعریف ہوتی رہی ہے اور اس معاملے میں کسی طرح کے امتیازات ملحوظ نہیں رکھے گئے۔ لیکن میں اس بات کو بھی اتنا بُرا نہیں سمجھتا۔ اگر تعریف سے لکھنے والوں کا حوصلہ بڑھتا ہو یا نئے خیالات کو اپنے استحکام میں مدد ملتی ہو تو جانب داری اور مبالغہ آرائی میں بھی کوئی مضایقہ نہیں۔ ۴۲ء یا ۴۳ء تک یہ بات ضروری بھی تھی، کیونکہ نئے ادب کو اپنی جگہ بنانی تھی لیکن مبالغہ آرائی اس وقت بھی جاری رہی۔ جب تخلیقی تحریک ٹھنڈی پڑ چکی تھی۔ شروع شروع میں تو تنقیدی کام بھی انھیں لوگوں نے کیا جو تخلیقی کام کر رہے تھے۔ بہت سے نئے شاعروں اور افسانہ نگاروں نے اپنی اپنی کتابوں کے دیباچے خود ہی لکھے یا ایک شاعر نے دوسرے شاعر پر لکھا، یعنی یہ لوگ اپنا یا اپنے ادبی اصولوں کا تعارف خود ہی کرا رہے تھے۔ اس وقت تو قصہ ہی یہ تھا کہ جب تک ان اصولوں کو تسلیم نہ کر لیا جائے، لکھنے والوں کی پذیرائی ہو ہی نہیں سکتی تھی اس لئے تنقید کا زیادہ زور اصولوں کی تشریح پر صرف ہوتا تھا، لکھنے والوں کی تعریف پر نہیں۔ لیکن جب نئے ادب کو پڑھنے والوں نے قبول کر لیا تو پھر تنقید کا کام الگ ہو گیا، اور نقادوں کا ایک علٰحدہ طبقہ وجود میں آ گیا۔ تخلیقی کام کرنے والوں نے تو نئے اصول کسی اندرونی ضرورت کی بنا پر اختیار کئے تھے، اس لئے وہ بُرا بھلا یا تھوڑا بہت تو انھیں سمجھتے ہی تھے۔ نقادوں کو ایک بنی بنائی اور ڈھلی ڈھلائی چیز ہاتھ آئی۔ چنانچہ انھوں نے اپنا فرض سمجھا کہ جہاں بھی یہ اصول کام کرتے نظر آئیں۔ فوراً تعریف کر دیں۔ اس سے بحث نہیں کہ اصول کام کس طرح کر رہے ہیں۔ نقادوں نے ان اصولوں کو اندر سے نہیں، باہر سے دیکھا بھالا انھیں کچھ پتہ نہیں تھا کہ یہ اصول تخلیقی قوت کس طرح بن سکتے ہیں۔ چنانچہ نقادوں کا نقطۂ نظر نامیاتی نہیں بلکہ میکانکی تھا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہمارے ادیبوں کی تخلیقی قوت کمزور پڑتی چلی گئی اور نقادوں کو آٹھ دس سال تک خبر بھی نہ ہوئی۔

وہ قصیدہ گوئی کا فرض بڑے خلوص اور نیک نیتی کے ساتھ ادا کرتے رہے۔

اس خوش اعتقادی کی ایک وجہ اور بھی ہے۔ ۱۹۳۶ء کے بعد جن لوگوں نے شاعری یا افسانہ نگاری شروع کی۔ ان میں بڑی تعداد ایسے لوگوں کی تھی جنھوں نے انگریزی میں ایم۔ اے کیا تھا۔ مغربی ادب سے ان کی واقفیت محدود اور ناقص سہی۔ مگر بہرحال براہِ راست ضرور تھی۔ انھیں اپنے تخلیقی کام میں جتنی بھی کامیابی حاصل ہوئی، اُسے جمالِ ہم نشیں کا اثر سمجھیے۔ اس کے برخلاف ہمارے نئے نقادوں میں بڑی تعداد ایسے لوگوں کی ہے، جنھوں نے اُردو میں ایم۔ اے کیا ہے۔ انھوں نے نقاد بننے کے لئے انگریزی میں تنقید کی کتابیں تو ضرور محنت سے پڑھی ہوں گی۔ اس میں مجھے ذرا بھی شک نہیں، لیکن مغرب کے تخلیقی ادب سے ان کی واقفیت واجبی ہی واجبی تھی۔ نقاد بننے کے لئے انھوں نے اتنا ہی کافی سمجھا کہ تنقید کی کتابیں پڑھ لی جائیں۔ براہ راست مغربی ادب سے تعلق نہ ہونے کی وجہ سے ان لوگوں کے ادبی شعور کی تربیت نہ ہو سکی۔ چنانچہ اصول بازی تو انھوں نے تخلیقی کام کرنے والوں سے بھی زیادہ کی، جن مغربی مصنّفوں کا اُردو کے نئے ادیبوں پر اثر پڑا ہے (یعنی نقادوں کے خیال میں)، ان کی لمبی چوڑی فہرستیں بھی بنائیں نئے علوم کے نام اور اصطلاحی الفاظ بھی وقتاً فوقتاً استعمال کئے، لیکن تخلیقی ادب سے الگ رہنے کی وجہ سے ادب کا احساس نہ تو ان میں آیا اور نہ اپنے پڑھنے والوں میں پیدا کر سکے۔ تربیت یافتہ ادبی شعور کے بغیر کسی ادب پارے کی قدر و قیمت کا تعین ممکن نہیں۔ اس باب میں یہ لوگ سخت ناکام رہے۔ چنانچہ ان کی تعریفوں نے ادیبوں اور پڑھنے والوں دونوں میں خود اطمینانی پیدا کر دی۔ ادیبوں نے سمجھا کہ جتنی کاوش ہم نے کر لی اتنی کافی ہے۔ بقول نقادوں کے اب تو اُردو ادب میں ہمارا نام ہمیشہ زندہ رہے گا۔ دوسری طرف پڑھنے والوں نے سمجھا کہ جب نقاد تک ان لوگوں کی تعریف کر رہے ہیں تو یہ لوگ

واقعی اچھا ہی لکھ رہے ہوں گے۔ اس لیے انھوں نے بھی ادیبوں سے کوئی مطالبہ کرنا چھوڑ دیا۔ نقادوں کی تعریفوں سے جو ذہنی کاہلی ہر طرف پیدا ہوئی ہے۔ اس کی ایک چھوٹی سی مثال لیجیے۔ ن۔م۔ راشد نے اپنی نظم "ایران میں اجنبی" کے حصوں کا نام کنیٹو رکھا ہے۔ نقادوں اور پڑھنے والوں، دونوں کو تسلی اتنی بات سے ہوگئی کہ ایزرا پاؤنڈ نے بھی اپنی نظم کے حصوں کو یہی نام دیا ہے۔ بہت ہوا تو کسی کو ڈانٹے کا بھی خیال آگیا۔ لیکن یہ بات آج تک کسی نے نہیں پوچھی کہ آخر کینٹو کیا بلا ہے۔ اس کی کیا خصوصیات ہیں۔ اگر پہلا "کینٹو" کے بجائے "پہلا حصہ" کہہ دیا جائے تو کیا فرق پیدا ہوتا ہے؟ بس یہ سمجھ کے سب چپ ہو گئے کہ انگریزی کا لفظ ہے، کوئی اچھی ہی چیز ہوگی۔ ہمارے یہاں حال یہ ہو گیا ہے کہ انگریزی لفظ کے پردے میں آپ جو چاہے لکھیے۔ سب چل جائے گا۔ بلکہ نقاد لوگ اس کی تعریف بھی کردیں گے۔

ہمارے ادیب ہوں یا نقاد سب کی خرابی یہی رہی ہے کہ انھوں نے مغربی ادب سے کچھ سیکھا تو ضرور، لیکن اتنا ہی سیکھا جتنا پہلی نظر میں پلے پڑا۔ بڑے مزے کی بات ہے کہ آزاد نظم ہمارے یہاں پچھلے پندرہ سال سے لکھی جا رہی ہے۔ لیکن آج تک عام طور سے "بلینک ورس" اور "فری ورس" میں کوئی فرق نہیں محسوس کیا جاتا۔ یا پھر افسانوں کا حال دیکھیے۔ نقاد کہتے ہیں کہ ہمارے افسانوی ادب پر موپاساں کا بڑا اثر پڑا ہے، چلیے، مان لیا۔ موپاساں کے افسانے پڑھ کر ہمارے ادیبوں کو بھی لکھنے کی تحریک ہوئی۔ انھوں نے موپاساں سے حقیقت نگاری، خارجیت، جنسی واقعات کا استعمال سیکھا۔ لیکن موپاساں میں اس کے علاوہ بھی تو بہت کچھ ہے۔ بلکہ جو چیز موپاساں کو عظیم بناتی ہے وہ اور ہی کچھ ہے۔ اس نے نثر میں اتنا ارتکاز پیدا کیا کہ نثر کو شاعری کے برابر پہونچا دیا۔ چنانچہ ایزرا پاؤنڈ نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ جس شاعر نے موپاساں کو نہیں پڑھا وہ شاعری کر ہی نہیں سکتا۔ لیکن ہمارے افسانہ نگار اس بات کا احساس کبھی

پیدا ہی نہیں کر سکے۔ دراصل وہ موپاساں سے متاثر نہیں ہوئے، بلکہ اس کے موضوعات سے اگر یہی واقعات کسی اور طرح بھی لکھے ہوتے تب بھی ہمارے ادیب اتنا ہی اثر لیتے ۔ اس کے باوجود ہمارے نقاد کہتے ہیں کہ اُردو افسانے مغرب کے بہترین افسانوں کے ہم پلہ ہیں۔ اصل میں قصہ یہ رہا ہے کہ ادیبوں نے کہا ہم نے جدید مغربی ادب سے اثر لیا ہے۔ نقادوں نے فوراً کوئی کتاب کھولی اور جتنے مغربی ادیبوں کے نام نظر آئے سب نقل کر دیئے۔ اب چاہے کسی کا اثر پڑا ہو یا نہ پڑا ہو۔ مثلاً اثرات کے سلسلہ میں ڈی۔ ایچ لارنس اور جیمز جوئس کا نام بار بار لیا جاتا ہے، لیکن خود نقادوں کو پتہ نہیں کہ ان لوگوں نے کیا جھک ماری ہے۔ لارنس کا مطلب اُن کے نزدیک ہے جنسی معاملات میں صاف گوئی، اور جوئس کا مطلب ہے آزاد تلازمۂ خیال ۔ چلیئے قصہ ختم۔ ان دونوں کا اثر اردو افسانے پر مسلّم مصیبت تو اصل میں یہی رہی ہے کہ ہمارے لکھنے والوں نے مغربی اثر سے متاثر تو ضرور ہونا چاہا لیکن مغرب کے ایک لکھنے والے کو بھی ڈھنگ سے نہیں پڑھا۔

چلتے چلاتے ایک مثال شاعری سے بھی دیکھتے چلیئے۔ میراجی نے مغربی ادب براہِ راست پڑھا تھا، اور اس سے زیادہ سے زیادہ اثر قبول کرنے کی کوشش بھی کی تھی۔ اُن کی توضیحی تنقیدوں کا نئے ادب کی تحریک پر بہت بڑا احسان ہے۔ اگر میراجی نہ ہوتے تو غالباً بہت سے نئے ادیب اور شاعر پیدا ہی نہ ہوتے، یا کم سے کم اتنا نہ لکھتے جتنا انھوں نے لکھا۔ ادیبوں کے لئے خصوصاً شاعروں کے لئے وہ ایک بہت بڑا سہارا تھے۔ لیکن ساتھ ہی میرا خیال ہے کہ ادیبوں کو بگاڑنے میں بھی ان کا ہاتھ ہے۔ انھوں نے اچھی نظم کی یہ تعریف مقرر کر رکھی تھی کہ اس میں "نوجوانوں کے مسائل" یعنی جذباتی الجھنوں کا بیان ہو۔ غالباً وہ مغربی ادب کو بھی اسی نظریئے سے پڑھتے تھے۔ چنانچہ ایک دفعہ انھوں نے جوش میں آ کے یہاں تک کہہ دیا کہ ن۔ م۔ راشد کی نظمیں بودلیئر اور میلارمے کی نظموں کے برابر ہیں۔ اس دن سے ہمارے نقادوں نے یہی رٹ لگا رکھی ہے کہ

اُردو کی آزاد نظم پر ان دونوں فرانسیسی شاعروں کا اثر پڑا ہے۔ میلارمے کی نظم کیا چیز ہوتی ہے؟ یہ بتانے کے لئے مجھے اصل فرانسیسی کی ایک لائن لکھنی پڑے گی جس کے لئے میں معافی کا خواستگار ہوں۔ اس سے آپ کو یہ تو معلوم ہو جائے گا کہ میلارمے سے متاثر ہونے کے لئے محض نوجوانوں کے مسائل میں ڈوب جانا کافی نہیں ہے۔ فرانسیسی کے نیچے میں اردو میں بھی وہی الفاظ نقل کر دوں گا اور ساتھ ساتھ انگریزی ترجمہ بھی جو ایک مشہور انگریزی شاعر نے کیا ہے۔ اس لائن میں میلارمے نے زندگی سے تعلق ختم کر کے عدم کی تلاش میں نکلنے کی خواہش کا اظہار کیا ہے، وہ ایسے سمندر کی سیاحت کرنا چاہتا ہے جہاں جہاز کا مستول یا کوئی جزیرہ تک نہ دکھائی دیتا ہو۔

"SANS MATS,, SANS MATS! NI FERTILESILESILOTS"

(ساں ما، ساں ما! نی فرتیل زیلو)

"WITHOUT MASTS, WITHOUT MASTS! NOR FERTILE ISLANDS."

یہاں الفاظ تو کہہ رہے ہیں کہ شاعر زندگی کو چھوڑ کر عدم کے بحر ناپیدا کنار میں جانا چاہتا ہے۔ الفاظ کی آوازیں کہہ رہی ہیں کہ وہ جاتے ہوئے ہچکچا رہا ہے۔ زندگی سے چمٹا جاتا ہے۔ "ساں ما، ساں ما!" —— یہ ایک حسرت بھری آہ اور کسی چیز کے کھو جانے کا افسوس ہے۔ کسی انجانی سرزمین میں داخل ہونے کا تحیّر اور خوف بھی اس میں شامل ہے۔ "فرتیل" میں "ر" اور "ت" کی آواز بتا رہی ہیں کہ وہ عدم کی دنیا میں پہونچنے کے بعد بھی کسی ٹھوس چیز کو اپنی گرفت میں رکھنا چاہتا ہے۔ خواہ وہ کتنی ہی لطیف کیوں نہ ہو۔ (یہ "ل" کی آواز سے ظاہر ہوتا ہے) آخری لفظ "زیلو" سے پتہ چلتا ہے کہ

ٹھوس چیزوں سے اس کا تعلق باقی نہیں رہ سکتا اور انھیں ترک کرنا پڑے گا۔ یہ لفظ ("یلو") ایسا ہے جیسے کوئی چیز ہاتھ سے نکل گئی ہو۔ یہ پھر ایک آہ ہے۔ غرض کچھ اس قسم کی چیز ہوتی ہے۔ میلارمے کی نظم۔ اور یہ تو میں نے اس کے طریقہ کار کا صرف ایک عنصر پیش کیا ہے۔ یہ شاعری جنسی الجھنوں سے نہیں پیدا ہوا کرتی۔ منجملہ اور چیزوں کے اس میں تھوڑے سے دماغ کی بھی ضرورت پڑتی ہے۔ لیکن ہمارے نقاد بے جھجک اُردو کی آزاد شاعری کا سلسلہ میلارمے سے جا ملاتے ہیں۔ رہا بودلیر تو اس سے متاثر ہونے کا دعویٰ کرنے سے پہلے آدمی کو یہ سمجھ لینا چاہئے کہ (CATHEDRALES) (گرجا) اور (RAIES) (امرتی وقت کی خرخراہٹ) جیسے دو قافیوں کو ملا کر وہ ایک نئی کائنات تخلیق کر سکتا ہے یا نہیں۔ بودلیر اور میلارمے تو خیر ایسے آدمی ہیں کہ جن کا نام باوضو ہو کر لینا چاہئے، ہمارے شاعر تو اپنی تمام جنسی اُلجھنوں کے باوجود "آرتھر سائمنز" تک بھی نہیں پہنچ سکے۔ بہر صورت ہمارے نقادوں نے ادب کی تاریخوں سے مغربی مصنفوں کے نام نقل کر کر کے ہمارے لکھنے والوں کی تخلیقی تحریک کو میٹھی نیند سُلا دیا۔

سوال یہ ہے کہ اب یہ نیند ٹوٹ بھی سکتی ہے یا نہیں؟ اور تنقید ہمارے ادب کو جگانے میں کیا حصہ لے سکتی ہے؟ جیسا میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں، تنقید کے فریضے کا تعلق اپنے زمانے سے ہونا چاہئے۔ تنقید بجائے خود کوئی مطلق اور مستقل حیثیت نہیں رکھتی۔ یہ تو ایک اضافی اور افادی چیز ہے۔ حالات کے پیشِ نظر یہ دو چار باتیں میرے ذہن میں آتی ہیں۔

(۱) ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۵ء تک والے دور میں تخلیق پہلے آئی تھی تنقید بعد میں۔ اب اگر کوئی تخلیقی تحریک اپنے آپ سے اپنے آپ پیدا ہو جائے تو سبحان اللہ اندھا کیا چاہے دو آنکھیں ورنہ تنقید کو تخلیق کے لئے راستہ صاف کرنا پڑے گا۔

(۲) اس کی شکل یہ ہوگی کہ سب سے پہلے تو موجودہ ادبی جمود کی ماہیت دریافت

کی جائے۔ جیسا کہ میں بار بار کہہ چکا ہوں، آج کل کا "ادب" ادب نہیں ہے۔ بلکہ ادب تخلیق نہ کرنے کا ایک بہانہ ہے۔ ادب اور تخلیق کا جو خوف ہمارے دلوں میں بیٹھ گیا ہے۔ پہلے تو اسی کے اسباب کا پتہ چلانا ہے۔ یہ بات محض ادبی اقدار کی حدود میں رہ کر نہیں ہو سکتی۔ جمود کے اسباب بڑی حد تک عمرانی اور نفسیاتی ہیں۔ اس لئے اگر تنقید واقعی ادب کو پھر سے زندہ کرنا چاہتی ہے تو اُسے ان تمام عوامل کا جائزہ لینا پڑے گا، جن کے ذریعے ادب پیدا ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس میں خاص ہمت اور صاف گوئی سے کام لینا ضروری ہے۔ کیونکہ ایک طرف تو معاشرے کو سمجھنا پڑے گا دوسری طرف ادبی حلقوں کی اجتماعی نفسیات کو بھی دیکھنا ہوگا۔ غالبًا یہ دوسرا کام زیادہ مشکل ہے۔ کیونکہ اس میں شہید یا ہیرو بننے کی ذرا بھی گنجائش نہیں، نہ اُردو ادب کی تاریخ میں زندہ جاوید ہو جانے کا وقع ہے۔ یہ تو بالکل نیکی کر دریا میں ڈال کا معاملہ ہے۔ اس قسم کی تنقید کے ذریعے جیسے جیسے ادب کا ڈر کم ہوتا جائے گا مدافعت ہٹتی جائے گی اور تخلیقی قوت اُبھرتی آئے گی۔ ویسے ہی ویسے اس تنقید کی اہمیت اور ضرورت بھی ختم ہوتی جائے گی۔ یہاں تک کہ یہ تنقید اپنے ہاتھوں سے مر جائے گی۔ مگر اس موت کا مقصد یہ ہوگا کہ ادب زندہ ہو سکے۔ غرض تنقید کو پہلا سوال یہ پوچھنا ہے کہ ہمارے ادیب لکھ کیوں نہیں سکتے؟ وہ کون سے خوفناک تجربات ہیں جنھیں وہ لاشعور کی تہوں میں چھپائے بیٹھے ہیں اور ظاہر نہیں ہونے دینا چاہتے؟ آخر ادیبوں میں قوتِ حیات اور قوت نمو کیوں کم ہو گئی ہے؟ اور وہ اس حالت پر قانع کیوں ہیں؟ ان سوالوں پر ہر ممکن نقطۂ نظر سے غور ہونا چاہیے۔ لیکن زیادہ اہمیت اجتماعی اور نفسیاتی نقطۂ نظر کی ہے۔ ساتھ ساتھ تخلیقی عمل کے ان غلط نظریوں پر بھی ایک نظر ڈالنی پڑے گی جو ہماری تنقید کی کم مائیگی یا سہل انگاری کی بدولت ہمارے لکھنے والوں اور پڑھنے والوں دونوں کے ذہن میں جا گزیں

ہو چکے ہیں۔

(۳) مغربی ادب کے ترجموں کی تعداد تو یوں بھی اس طرف بڑھ گئی ہے لیکن ہماری تنقید کو بھی اس طرف مائل ہونا چاہیئے۔ ہم آزاد ملک میں رہتے ہوئے بھی اپنے آپ میں اس طرح مگن بیٹھے ہیں، جیسے کرۂ ارض پر ہمارے سوا کوئی رہتا ہی نہیں۔ اس دفعہ ہمیں مغربی ادب کو صرف پڑھنا ہی نہیں بلکہ سمجھنا اور سمجھانا بھی چاہیئے۔ صرف مغربی ادب کی تاریخیں اُلٹنے پلٹنے سے کام نہیں چلے گا۔ بلکہ انفرادی طور سے مغربی مصنفوں کا مطالعہ ہونا چاہیئے۔ مطالعہ صرف ان کے "فلسفۂ حیات" کا نہیں بلکہ ان کے ادبی طریقہ کار کا یہ تو ہم پچھلے پندرہ سال کے عرصے میں بہت دیکھ چکے ہیں کہ مغربی ادب کے دو ایک موضوعات نقل کر کے ہم سمجھ بیٹھے کہ ہم بھی ان لوگوں کے برابر ہو گئے۔ دیکھنے کی چیز یہ ہے کہ ادبی اور جمالیاتی اصول ٹھوس شکل کس طرح اختیار کرتے ہیں۔ یہ ایک ایسا فریضہ ہے جس سے ہماری تنقید دامن بچائے گی۔ تو ہمارا ادب وہیں کے وہیں رہے گا جہاں آج ہے۔

(۴) اب تک ہماری تنقید سماج یا ادب کے بارے میں لمبی چوڑی باتیں کرتی رہی ہے اور انفرادی طور سے افسانوں یا نظموں پر غور کرنے سے کترایا کی ہے۔ اصول سازی اور اصول بازی بہت ہو چکی۔ اب تو ایک افسانہ یا ایک نظم لے کر اس کا پوسٹ مارٹم ہونا چاہیئے ـــــ پوسٹ مارٹم اس لئے کہ آج کل مردہ افسانے اور نظمیں ہی پیدا ہو رہی ہیں۔ عمومی تعریف یا تنقیص سے پڑھنے والے کچھ نہیں سیکھ سکتے۔ اگر آپ چاہتے ہیں کہ پڑھنے والے براہ راست تخلیق میں حصہ لیں تو پہلے انھیں ذہنی مطالبات کی ضرورت سمجھائیے۔ یہ صرف اس طرح ممکن ہے کہ ادب میں مسائل اور الجھنوں کے علاوہ لفظ بھی ہوتے ہیں ـــــ بلکہ سب سے پہلے لفظ ہی ہوتے ہیں ـــــ اور لکھنے والوں کو لفظوں میں ایک ترتیب بھی پیدا کرنی پڑتی ہے۔

آج کل تنقید کے جو فریضے ہو سکتے ہیں ان میں سے دو چار تو میں نے گنوا دیئے۔ ان میں ترمیم اور اضافہ بھی ممکن ہے لیکن اس طرح کے خاکے بناتے رہنے سے کچھ نہیں ہوتا۔ اصل بات تو یہ ہے کہ لوگ اپنی تنقیدی صلاحیت سے کام لینا چاہتے ہوں۔ اگر یہ خواہش بیدار ہو جائے تو وہ اپنے فریضے اور اپنا طریقۂ کار خود ڈھونڈ لے گی۔ یہ خواہش کیسے بیدار ہو، اور اُسے کون بیدار کرے، لیجئے بات پھر وہیں آگئی، جہاں سے چلی تھی۔ اگر آپ مہدی موعود کے انتظار میں نہ بیٹھے رہنا چاہتے ہوں۔ تو آگے آپ سوچیئے + +

سنہ ۱۹۵۴ء

پیرویٔ مغربی کا انجام

سات آٹھ سال اُدھر کی بات ہے، اُردو کے پروفیسروں میں ایک عجیب و غریب بحث چلی تھی۔ حالی نے "زمانہ با تو نہ سازد تو بہ زمانہ بساز" والے فلسفے کے ماتحت اپنے ہم عصر شاعروں کو نصیحت کی ہے:-

حالی اب آؤ پیرویٔ مغربی کریں
بس اقتدائے مصحفی و میر ہو چکی

ایک صاحب کو بیٹھے بٹھائے خیال آیا کہ یہاں مغربی سے مراد یورپ نہیں بلکہ فارسی کا ایک گُمنام شاعر ہے، ادھر کچھ لوگوں نے حالی کو نئے ادب کا پیشوا بنا رکھا تھا۔ اس تشریح کو اپنی ادبی تحریک پر حملہ تصوّر کیا۔ بس پھر کیا تھا اللہ دے اور بندہ لے۔ جنگ زرگری شروع ہو گئی، اور نقادوں نے عمرانی، سماجی، معاشیاتی، سیاسی دلائل سے ثابت کر دکھایا کہ حالی یورپ کی تقلید پر ہی اصرار کر رہے تھے۔ خیر، یہ بحث تو سرے سے بے معنی تھی۔ حالی کا جو مطلب تھا اس کے متعلق کسی غلط فہمی کی گنجائش ہی نہیں۔ لیکن میرا جی چاہتا ہے، کاش حالی نے گمنام فارسی شاعر مغربی ہی کی تقلید کا مشورہ دیا ہوتا۔

کیونکہ انھیں ذرا بھی اندازہ نہیں تھا کہ مغرب کی پیروی کرنا بالکل کوہ ندا یا حمام بادگرد کی خبر لانے کے برابر ہے۔ انھوں نے جس بھولے پن سے "حالی اب آؤ" کہا ہے۔ اس سے تو یہ معلوم ہوتا ہے۔ جیسے مغرب کی پیروی میں کچھ نہیں لگتا۔ بس گلے میں مفلر ڈالا۔ ہاتھ میں چھڑی لی اور چل پڑے۔ حالی نہ سہی کم سے کم ہمارے نقاد تو یہی سمجھتے ہیں کہ یہ کام اتنا ہی آسان ہے۔ چنانچہ ہم آئے دن سنتے رہتے ہیں کہ اردو افسانہ مغرب سے جو کچھ لے سکتا تھا لے چکا ہے۔ اب سے آٹھ دس سال پہلے اسی سے ملتے جلتے دعوے اردو نظم کے بارے میں ہوا کرتے تھے۔ اگر ان دعوؤں کے جواب میں ہم یہ کہیں کہ ہمارا ادب مغرب کے ادب سے بہت پیچھے ہے تو اس سے بھی بات نہیں بنتی۔ اگر سوال صرف اچھے ادب یا بُرے ادب یا کم اچھے ادب کا ہوتا تو بھی تشویش کی ضرورت نہیں تھی۔ اسمٰعیل میرٹھی نے "فطری شاعری" کے سلسلے میں جو نصیحت کی تھی :— "کئے جاؤ کوشش مرے دوستو!" ہم اسی پر عمل کرتے اور اطمینان کی نیند سوتے۔ لیکن سوال تو یہ ہے کہ اس سو سال کے عرصے میں ہم سے پیرویٔ مغربی ہوئی بھی یا نہیں اور پیرویٔ مغربی کے معنی کیا ہیں؟ جو چیز ایک ادب کو دوسرے ادب سے الگ کرتی ہے وہ طرزِ احساس کا فرق ہے۔ لیکن حالی کے زمانے میں لوگوں نے پیرویٔ مغربی کے معنی یہ سمجھے کہ چڑیوں اور پھولوں پر نظمیں لکھی جائیں۔ کیونکہ مسٹر ورڈزورتھ بھی یہی کرتے تھے۔ یا پھر شاعری کے ذریعے لوگوں کا اخلاق درست کیا جائے۔ کیونکہ مکالے نے کہا ہے وغیرہ وغیرہ۔ ۱۹۳۰ء کے بعد پیرویٔ مغربی کے معنی ہمارے ادیبوں نے یہ سمجھے کہ یونانی دیومالا سے افسانے اخذ کئے جائیں۔ اور اپنے آپ کو دوسروں سے زیادہ حسن پرست اور آزاد خیال ثابت کیا جائے۔ ۱۹۳۶ء میں جدید مغربی ادب کا مطلب یہ قرار پایا کہ معاشی مسائل کا تذکرہ ادب میں آجائے۔ اس ٹکٹ میں دوسرا مزا یہ تھا کہ ایسا ادب ساتھ ہی ساتھ ٹھیٹ دیسی بھی ہو گیا۔ کیونکہ معاشی مسائل دیسی مسائل ہیں۔ اسی دور میں جدید مغربی ادب کی پیروی کا ایک مطلب یہ بھی ٹھہرا کہ نوجوانوں

کی اُلجھنیں بیان ہوں۔ اس گروہ کے مفسّروں نے مغربی ادب سے بڑے سے بڑا سبق یہ سیکھا کہ ادب مقصود بالذات ہوتا ہے۔ چنانچہ ان دو اصولوں کے مطابق نظم یوں لکھی جائے گی۔ پہلے تو نوجوانوں کی اُلجھنوں کا ذکر کیجیے:

مرے ذہن میں آرہی ہے
رسیلے جرائم کی خوشبو

چونکہ فن برائے فن کی بیخ بھی لگی ہوئی ہے اور ہیئت کا تجربہ لازمی ہے اس لیے آگے چل کر ان مصرعوں کو اُلٹ دیجیے،

رسیلے جرائم کی خوشبو
مرے ذہن میں آرہی ہے

یہ میلارمے کی نہ سہی تو کم سے کم بودیلیر کی نظم تو ہو ہی گئی۔

غرض حالی کے زمانے سے لے کر آج تک ہمارے یہاں پیروئ مغرب اس طرح ہوئی ہے اور اس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ ہمارے ادب سے ہر قسم کے معیار بالکل ہی غائب ہو گئے ہمارے نقّاد کہتے رہتے ہیں کہ اُردو ادب مغربی ادب کے برابر پہنچ گیا۔ پرانے خیال کے بزرگ کہتے ہیں کہ ہمارے پاس جو کچھ تھا وہ بھی گنوا بیٹھے۔ بچارے پڑھنے والوں کی کچھ سمجھ میں نہیں آتا کہ یہ ہو کیا رہا ہے۔ ان طرح طرح کے ملاؤں میں ادب کی مُرغی حرام ہوئی جا رہی ہے۔ پیروئ مغربی کے صرف ایک ہی معنی ہو سکتے تھے اور وہ یہ کہ ہم مغرب کا طرزِ احساس قبول کر لیں۔ لیکن ہم نے تو تھوڑی دیر کے لئے رُک کے یہ بھی نہیں سوچا کہ ہمارا طرزِ احساس کیسا تھا۔ اور اس میں کوئی تبدیلی آئی یا نہیں۔

اگر اشپینگلر کی بات مانی جائے تو ایک کلچر دوسرے کلچر کا طرزِ احساس مستعار لے نہیں سکتا۔ اس کے خیال میں تو ہر کلچر زمان و مکان کا ایک مخصوص تصوّر رکھتا ہے اور اسی سے اس کے طرزِ احساس کا تعین ہوتا ہے۔ یہ ایسی چیز نہیں، جو کسی اور کلچر کو منتقل

کی جا سکے۔ ہر کلچر اپنے اظہار کے لئے مخصوص شکلیں پیدا کرتا ہے۔ جو اسی کے ساتھ مر جاتی ہیں۔ یہ کسی اور کلچر کے کام نہیں آ سکتیں۔ بلکہ دوسرے کلچر والے اُسے سمجھ تک نہیں سکتے۔ مثلاً یونانی ڈرامے اور مغربی ڈرامے کے درمیان کوئی چیز مشترک ہے تو بس نام۔ ایک کلچر دوسروں پر نہ تو اثر ڈال سکتا ہے، نہ اُن سے اثر لے سکتا ہے۔ خود ایک کلچر کے اندر بھی طرزِ احساس کی کوئی بنیادی تبدیلی واقع نہیں ہو سکتی۔ ہر کلچر نشوونما کے مدارج طے کرنے کے بعد انحطاط پذیر ہو کے مر جاتا ہے، اپنے پیچھے کچھ نہیں چھوڑتا۔

یہ نقطۂ نظر صحیح ہو یا غلط، بعض لوگوں کو پسند نہیں آتا۔ ٹومس مان تک نے اُسے انسان دشمنی کے مترادف سمجھا ہے۔ اگر یہ نظریہ درست ہے تب تو ہم مولانا حالی کی نیک نیتی سے بھی مغرب کی پیروی نہیں کر سکتے تھے۔ لیکن اس نظریہ کو رد کرنے کے بعد بھی یہ تاریخی حیثیت برقرار رہتی ہے کہ کسی کلچر میں طرزِ احساس کی بنیادی تبدیلیاں روز نہیں ہوا کرتیں۔ بیسویں صدی کے بعض مغربی ادیب طرزِ احساس کی تبدیلی کا ذکر اس طرح کرتے ہیں، جیسے پرانے کپڑے اُتار کے نئے پہن لئے جائیں۔ مثلاً ڈی۔ ایچ لارنس نے یہاں تک کہہ دیا کہ ہر بڑا ادیب شعور کی کسی بڑی تبدیلی کا پیش خیمہ ہوتا ہے۔ لیکن محض ترمیم کو بڑی تبدیلی نہیں کہا جا سکتا۔ اگر طرزِ احساس میں روز انقلاب آنے لگے تو سارا سماج ایک پاگل خانہ بن جائے۔ بڑی تبدیلیاں چاہے اندرونی عمل کے ذریعہ ہوں، چاہے بیرونی اثرات کے بعد، صدیوں بعد جا کے رونما ہوتی ہیں۔ آڈن کے خیال میں یورپ کی ڈیڑھ ہزار سال کی تاریخ میں طرزِ احساس کے صرف تین بڑے انقلاب واقع ہوئے ہیں۔ ایک تو بارہویں صدی میں (COURTLY LOVE) کی روایت پیدا ہو گئی۔ دوسرے سولھویں صدی میں (ALLEGORY) کا اقتدار ختم ہوا۔ تیسرے انیسویں صدی میں رومانوی تحریک سامنے آئی، اللہ اللہ خیر صلاح۔

چونکہ میں عربی فارسی نہیں جانتا، اس لئے مجھے معلوم نہیں کہ ہمارے پورے

کلچر میں طرزِ احساس کی کوئی انقلابی تبدیلی ہوئی ہے یا نہیں۔ میں تو صرف اُردو ادب کی حدود میں رہ کر کچھ کہنے کی جرأت کر سکتا ہوں۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ جس دن نیا ادب پیدا ہوا ہے، اُردو ادب اُسی دن مر گیا۔ نئے ادیب کہتے ہیں کہ ہم اُردو ادب میں ایسا انقلاب لائے ہیں کہ اب ایک بالکل نئی روایت شروع ہوتی ہے اس سے تو انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ظاہر میں تو بہت سی تبدیلیاں نظر آتی ہیں۔ لیکن کیا موضوعات یا دو چار اسالیب کے بدلنے کو احساس کا انقلاب کہہ سکتے ہیں؟ تو مجھے لگتا ہے کہ پچھلے سو سال کے عرصے میں مغرب کی پیروی کرنے کی جتنی بھی شعوری اور غیر شعوری کوششیں ہوئی ہیں، ان سب کے باوجود ہمارا احساس وہ نہیں بن سکا جو مغرب کا احساس ہے۔ بذاتِ خود یہ کوئی افسوس کی بات نہیں۔ تشویش کی بات یہ ہے کہ ہمارے طرزِ احساس میں جس نشو و نما کی صلاحیت تھی وہ تو ختم ہو گئی یا ظاہر نہ ہو سکی۔ دوسری طرف ہم مغرب کی طرح کا ادب بھی پیدا نہ کر سکے۔ کیونکہ وہ تو ایک خاص قسم کے طرزِ احساس سے ہی پیدا ہو سکتا ہے۔ ہمارے ادیبوں کی تخلیقی قوت اسی لئے مفلوج ہوئی ہے کہ ان کے لئے سارے راستے مسدود ہیں۔ سو سال پہلے ہمارا ادب جس طرح چل رہا تھا اگر اسی طرح چلتا رہا تو اس میں جمود صرف اسی وقت پیدا ہو سکتا تھا جب اس طرزِ احساس کے سارے امکانات ختم ہو جاتے۔ آج کل کا ادبی جمود حالیؔ کے "اب آؤ" سے پیدا ہوا ہے۔ حالیؔ کے زمانے سے لے کر آج تک ہمارے ادب کی بدقسمتی یہ رہی ہے کہ ہم نے پیروئ مغربی کا ارادہ تو کر لیا، لیکن ادب کے بارے میں اصول سازی زیادہ تر ایسے لوگوں نے کی جنھوں نے مغربی ادب نہیں پڑھا تھا۔ یا صرف مغربی ادب کی تاریخ کا انڈیکس پڑھا تھا۔

خیر، اب اصل قصے کی طرف آیئے۔ یعنی یہ کہ ہمارا احساس مغرب کا احساس نہیں بن سکا۔ اس کی تفتیش منظور ہو تو نمونے کے طور پر یہ بات دیکھئے کہ چیزوں کے متعلق ہمارے ادب کا رویّہ کیا رہا ہے اور مغربی ادب کا رویّہ کیا ہے۔ ہماری غزل کی شاعری میں تو

دراصل چیزوں کا دخل ہے ہی نہیں۔ اس شاعری کا موضوع انسانی تجربات ہیں۔ ان کے علاوہ یہ شاعری کسی اور چیز کو دیکھتی ہی نہیں۔ آپ کہیں گے کہ ادب کا موضوع اور ہو ہی کیا سکتا ہے، اس طرح یہ بات سو فی صدی درست ہے۔ کیونکہ انسان اپنے سوا کسی اور مخلوق کے تجربات سے واقف ہی کیسے ہو سکتا ہے۔ لیکن یورپ میں بعض احمق یہ بھی کہتے ہیں کہ کائنات میں صرف انسان ہی تو ایک دل چسپ چیز نہیں ہے، آخر اور چیزوں کو بھی تو ایک الگ وجود رکھنے کا حق حاصل ہے۔ اس رویہ کی انتہا پسندانہ مثال فرانسیسی شاعر (PONGE) کا کلام ہے۔ بہرحال ہماری شاعری میں انسان کے سوا اور کوئی چیز وجود نہیں رکھتی۔ بعض لوگ شکایت کرتے ہیں کہ ہمارے شاعر ایسے پھولوں کے نام لیتے ہیں۔ جنھیں انھوں نے کبھی دیکھا تک نہیں۔ لیکن یہ اعتراض بالکل مہمل ہے۔ ہمارے غزل گو شاعر پھولوں کی بات ہی نہیں کرتے۔ گل، لالہ، نرگس، نسترن، پھول نہیں ہیں۔ یہ تو تشبیہیں بھی نہیں ہیں۔ یہ تو انسانی تصورات کے قائم مقام ہیں۔ ایسی مثالیں تو خال خال ہیں۔ جہاں شاعر نے واقعی کسی پھول کا ذکر کیا ہے۔ مثلاً میر کے یہاں ایک آدھ بار ڈھاک کا نام آ گیا ہے۔ یا ناسخ نے کہہ دیا ہے۔

جنوں پسند مجھے چھاؤں ہے ببولوں کی
عجب بہار ہے ان زرد زرد پھولوں کی

یا آتش کے ایک شعر میں کسی حد تک واقعی فطرت کا ایک منظر آ گیا ہے۔

میں تیرے ڈر سے نہ دیکھا اُدھر بہت شب وصل
ستارۂ سحری مجھ کو آنکھ مار رہا

ان مستثنیات سے قطع نظر ہماری غزل انسان کے علاوہ کائنات کی کسی اور چیز سے تعلق نہیں رکھتی۔ اگر چیزوں کو استعمال بھی کرتی ہے تو انسانی جذبات اور تصورات کے نائب کی حیثیت سے۔ یا یوں کہئے کہ غزل چیزوں کو دیکھتی نہیں انھیں استعمال

کرتی ہے۔ مثنوی اور قصے کہانیوں میں البتہ چیزوں کو دیکھا جاتا ہے۔ لیکن یہاں بھی چیزوں کا الگ اور مستقل وجود تسلیم نہیں کیا جاتا۔ ان کا شمار صرف انسانی زندگی کے مناسبات میں ہوتا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ ہمارا ادبی احساس چیزوں سے لطف لینے یا اُن سے محبت کرنے کی صلاحیت ہی نہیں رکھتا۔ یہ لطف اندوزی تو "طلسم ہوش رُبا" یا "فسانہ آزاد" میں جگہ جگہ ملے گی۔ لیکن یہ ان چیزوں سے محبت نہیں بلکہ انسان کے متعلقات سے محبت ہے، چیزوں سے محبت نہیں بلکہ "اپنی چیزوں" سے محبت ہے۔ پھر کسی چیز کے نام کے ساتھ یا تو کوئی صفت ہوتی ہی نہیں، یا ہوئی تو زیادہ سے زیادہ ایک، پھر یہ صفت بھی یا تو اس چیز کی کسی خارجی خصوصیت کی طرف اشارہ کرے گی، یا بالکل ابتدائی قسم کا انسانی ردِّ عمل بتائے گی۔ مثلاً "سرخ پھول" یا "اچھا پھول" اسم کے ساتھ کسی صفت کی ضرورت اس لئے نہیں پیش آتی کہ ہمارے یہاں ہر چیز کے سلسلے میں انسانی ردِّ عمل تقریباً مستقل ہوتا ہے۔ مثلاً "طلسم ہوش ربا" میں کسی میلے یا باغ یا دعوت کا بیان دیکھئے۔ چیزوں کی صرف محض فہرست بنا کر لکھنے والا مطمئن ہو جاتا ہے کہ میں نے پڑھنے والوں کی دل چسپی کا سامان کر دیا کیونکہ جانتا ہے کہ چیز کا نام لیتے ہی پڑھنے والے کے ذہن میں ایک مخصوص ردِّ عمل پیدا ہو گا۔ اس لئے اسے صفات کے ذریعے قاری کے احساس کو ہانکنے کی ضرورت پیش نہیں آتی۔ ممکن ہے مغربی ادب کے بہت سے مذاقوں کو ایسی نثر اچھی نہ لگے، کیونکہ اس میں ذاتی اور انفرادی تاثر نہیں ملتا۔ لیکن یہ تو چیز ہی دوسری ہے۔ ہمارا طرزِ احساس ہی نثر پیدا کر سکتا تھا۔ اس کا چھوٹا سا ثبوت یہ ہے کہ ہم اچھے خاصے سو سال تک پیروئ مغربی کرنے کے بعد ویسی نثر پیدا کر سکے۔ اگر ہمارے ادب میں چیزوں کے متعلق تحیّر، تعجب، تکریم، خوف یا اسرار کا احساس نہیں ملتا تو صرف اسی وجہ سے کہ ہم انسان کے سوا کسی اور چیز کا وجود تسلیم نہیں کرتے اور چیزوں کے متعلق ہمارے ردِّ عمل میں کوئی تبدیلی پیدا نہیں ہوتی بلکہ جب

ہم کسی چیز کا نام سُن کر خوش ہوتے ہیں تو دراصل اپنے اسی مستقل ردِ عمل کو یاد کر کے محظوظ ہوتے ہیں۔ مثلاً "طلسم ہوش ربا" میں جب نارنگی کا نام آئے گا تو اس سے مراد وہ ذائقہ ہوگا جو انسانی زبان نے محسوس کیا ہے اور ہمیشہ ایک ہی طرح۔

ہمارے طرزِ احساس کی یہ نوعیت ابھی تک ہمارے نقّادوں نے نہیں سمجھی۔ مسٹر ہڈسن کی کتاب پڑھنے کے بعد کہنے لگتے ہیں کہ اُردو کے مثنوی نگاروں کو انسانی جذبات پر عبور نہیں تھا۔ وہ کردار کو نبھا نہیں سکتے، وغیرہ وغیرہ۔ مثلاً بعض مثنویوں پر عام طور سے یہ اعتراض ہوتا ہے کہ قصّہ تو شہزادی کا ہے لیکن جب وہ عشق کرتی ہے تو بیسواؤں کی زبان بولتی ہے۔ لہٰذا نتیجہ یہ نکلا کہ شاعر کردار نگاری کا حق ادا نہیں کر سکا۔ پتہ نہیں ہمارے نقّادوں نے یہ کیسے فرض کر لیا کہ مثنوی نگار کو کردار نگاری کا حق بھی ادا کرنا چاہیئے۔ یہ بات اس کے فن کی شرائط میں شامل نہیں۔ اس کے ذہن میں تو ہر انسانی تجربے کا ایک مستقل تصوّر قائم ہے۔ جو انفرادی کردار کی حدبندیوں سے آزاد ہے۔ جہاں کہیں اس تجربے کا ذکر آئے گا۔ وہ شہزادی کا عاشقہ نہیں دکھاتا، بلکہ عورت کا معاشقہ دکھاتا ہے جس کا صرف ایک ہی تصوّر اس کے ذہن میں ہے۔ میر حسن کی مثنوی، ہارڈی کا ناول نہیں، دونوں کا تہذیبی پس منظر بالکل الگ ہے اور ہر تہذیب کو یہ حق حاصل ہے کہ اپنے فن کی شرائط اپنے آپ مقرر کرے۔ یعنی انسان کو اپنے طریقے سے سمجھے۔ مغربی ادب میں فرد کے افعال اور احساسات کا تعین خود اس کی شخصیت کرتی ہے۔ ہمارے ادب میں ان باتوں کا تعین سماجی روایات کرتی ہیں۔ طرزِ احساس کے فرق کو سمجھے بغیر ہم پیروی مغربی کریں گے تو مسٹر مکالے تک ہی رہیں گے۔

یہ تو تھا ہمارا طرزِ احساس۔ مغربی ادب کی روایت یہ ہے کہ انسانی تجربے کے انفرادی لمحے کو اس کی پوری تخصیص کے ساتھ گرفت میں لایا جائے۔ اسس

نقطۂ نظر سے مغربی ادب چیزوں کو بے شمار طریقوں سے پیش کرتا ہے۔ مثال کے طور پر چند یہ دیکھئے:

(۱) ایک چیز شاعر کو اس وقت کیسے محسوس ہوئی؟

(۲) زمان و مکان کی تبدیلیوں کے ساتھ ایک چیز کے متعلق شاعر کا تجربہ کیسے بدلتا چلا گیا۔

(۳) شاعر یا انسان کے ردِ عمل سے قطع نظر، کوئی چیز بذاتِ خود کیا ہے۔ صرف اس کی ظاہری شکل و صورت، یا محض کیمیاوی خصوصیات نہیں، بلکہ اس کے اندر وہ کون سی چیز ہے جو اسے ایک انفرادی وجود بخشتی ہے۔ اس کی مثالیں دیکھنی ہوں تو فرانسیسی پڑھنے کی ضرورت نہیں۔ پھلوں کے متعلق ڈی۔ ایچ۔ لارنس کی نظمیں کافی ہوں گی۔

(۴) چیزوں کے اندر کوئی کائناتی قوت بھی نظر آتی ہے یا نہیں۔؟

اس فہرست میں اور بھی اضافے ممکن ہیں۔ بہر حال مغرب کا طرزِ احساس ہر چیز کو بار بار دیکھتا ہے اور اس سے ہر دفعہ نیا ردِ عمل حاصل کرتا ہے۔

ہمارے یہاں جب مغربی شاعری کی تقلید شروع ہوئی تو ورڈزورتھ کی پیروی میں لوگ فطری مظاہر میں خدا کا جلوہ ڈھونڈنے لگے۔ میں نے غلط کہا۔ ڈھونڈنے کہاں لگے! پھر تو احساس کی تبدیلی شروع ہو جاتی۔ صرف یہ بتانے لگے کہ فطرت میں خدا کا جلوہ نظر آتا ہے۔ یعنی چیزوں کو دیکھنے کے بجائے چند خیالات اور تصوّرات نظم ہونے لگے۔ اسمٰعیل میرٹھی کی بعض نظمیں ہیں۔ مثلاً "بارش کا پہلا قطرہ" یا "نہر پر چل رہی ہے پن چکی"، ان میں بھی چیزوں کو دیکھنے کے بجائے انسانی افعال اور ارادے ان کے ساتھ چپکا دئے گئے ہیں۔ جب حقیقت نگاری کا زور ہوا تو فطرت پرستی کے ساتھ مل کر یہ شکل پیدا ہوئی۔

بوڑھا کسان اپنی گاڑی پہ جا رہا ہے۔ کھیتوں کو دیکھتا ہے اور سر ہلا رہا ہے۔
سنہ ۳۶ء کے بعد زیادہ سے زیادہ تبدیلی یہ پیدا ہوئی کہ لکس کا صابن بھی نظموں میں آنے لگا۔

لیکن سوال یہ ہے کہ چیزوں کے بارے میں ہمارا رویہ کتنا بدلا؟ پرانے لوگ ان سے لطف لیا کرتے تھے، ہم یہ بھی نہیں کر سکتے۔ اس سے زیادہ اور کیا ہوا؟ اردو ادب کی اس نشو و نما پر غور کرتے ہوئے مجھے تو اب ایسا لگتا ہے کہ مولانا حالی نے واقعی گمنام فارسی شاعر مغربی ہی کی تقلید کا مشورہ دیا تھا، اور ہم آج تک نہایت سعادت مندی کے ساتھ ان کی نصیحت پر عمل کرتے چلے آئے ہیں ✤

سنہ ۱۹۵۴ء

قحطِ افعال

اُردو ادب مر چکا ہو یا مر رہا ہو، یا جو بھی حال ہو، ملک میں کئی ہزار آدمی ایسے موجود ہیں جو اپنے آپ کو لکھنے والے یا پڑھنے والے سمجھتے ہیں، اور اس طرح ادب سے کوئی نہ کوئی تعلق رکھتے ہیں۔ اس تعلق کی وجہ یا نوعیت کچھ بھی سہی۔ لیکن یہ ایسی جلدی ختم ہونے والا بھی نہیں۔ اس حد تک تو ادب کے لئے حالات سازگار ہیں۔ مگر قصّہ یہ ہوا ہے کہ ان دونوں گروہوں کے لئے ادب سانپ کے گلے کی چھچھوندر بن کے رہ گیا ہے۔ نہ نگلی جائے نہ اُگلی جائے۔ ادبی تعطّل کے معنی اصل میں یہی ہیں کہ ہمیں پتہ نہیں ادب کے سلسلہ میں خود ہمارا رویہ کیا ہو۔ بعض لوگ یہ شکایت کرکے چپ ہو جاتے ہیں کہ ادیب پرانے موضوعات سے اُکتا گئے ہیں۔ اور نئے موضوع نہیں ملتے۔ لیکن کیا موضوع کا پرانا یا نیا ہونا اتنا ہی اہم ہے۔ فلوبیر کم سے کم تین ناول ایسے لکھ مرا ہے جو اپنی قسم کے بے مثال شاہکار ہیں۔ لیکن عمر بھر یہی روتا رہا کہ اپنی پسند موضوع آج تک نہیں ملا۔ جوئس کے موضوعات اس کی پہلی دو کتابوں ہی میں متعین ہو گئے تھے۔ بعد کے دو عظیم ناولوں میں اُلٹ پھیر کے انھیں کو دھنکتا رہا۔ موضوع نہ ملنے کی شکایت کے تو معنی یہ

ہیں کہ ہم اس انتظار میں ہاتھ پر ہاتھ دھرے بیٹھے رہیں کہ حقیقت خود کان پکڑ کے ہم سے لکھوائے۔ ورنہ لکھنا ہمارے بس کی بات نہیں۔ پھر کچھ لوگ ہماری ہمت بندھانے کو یہ تسلی دیتے رہتے ہیں کہ بڑا ادیب کوئی روز تو پیدا نہیں ہوتا۔ چپ چاپ کام سے لگے رہو ایک نہ ایک دن یہ معجزہ بھی رونما ہو جائے گا۔ مانا کہ بڑا ادیب ہر گلی کے نکڑ پہ نہیں ملتا۔ لیکن آسمان سے بھی نہیں ٹپکا کرتا۔ بڑے ادیب تو ہم آپ چھوٹے چھوٹے آدمی ہی پیدا کرتے ہیں۔ ممکن ہے کہ انسانیت کی تاریخ بڑے آدمیوں کی سوانح عمری کا دوسرا نام ہو۔ لیکن کسی زبان کے ادب سے مراد بڑے ادیبوں کی فہرست ہرگز نہیں۔ بڑا ادیب مہدی موعود کی طرح نازل نہیں ہوتا۔ بڑا ادیب آہستہ آہستہ بڑا بنتا ہے، اور صرف، اُس وقت کہ جب بیسیوں چھوٹے چھوٹے ادیب بیسیوں قسم کے تجربے کر رہے ہوں جنھیں وہ اپنے اندر سمیٹ سکے۔ وہ سوئی کو بھالا تو ضرور بناتا ہے۔ مگر پہلے سوئی تو ہو۔ اس کے ارد گرد جتنے بھی ادیب ہوتے ہیں ان میں کچھ نہ کچھ مماثلت ضرور پائی جاتی ہے۔ ان سب لوگوں کی ایک مشترکہ سمت ضرور ہوتی ہے۔ پھر مزے کی بات یہ ہے کہ بڑا ادیب تن تنہا نہیں آتا، اپنے ساتھ اپنے برابر کے یا اپنے سے کچھ چھوٹے ادیبوں کی ایک ٹولی ساتھ لاتا ہے۔ شیکسپیئر کے آس پاس مارلو، بن جونسن، چیپمین وغیرہ جیسے لوگ نظر آتے ہیں جو خود بھی معمولی آدمی نہیں ہیں۔ جیسا ایلیٹ نے کہا ہے۔ شیکسپیئر کے کسی معمولی سے معمولی ہم عصر ڈراما نگار کو بھی لے لیجئے۔ اس کی کردار نگاری کا بنیادی انداز بھی وہی ہو گا جو شیکسپیئر کا ہے۔ بودلیئر نے یورپ کی شاعری میں ایک انقلاب برپا کر دیا۔ لیکن کیا اس زمانے میں کیا وہی ایک آدمی تھا جو اس رُخ جا رہا تھا۔ یہ بات یاد رکھنے کے قابل ہے کہ اس کی نظموں کا مجموعہ اور فلوبیئر کا ناول "مادام بواری"، دونوں کے دونوں ایک ہی سال شائع ہوئے تھے۔ پھر انھیں کے ساتھ ساتھ مصوری کے میدان میں دلاکروا موجود تھا۔ یہ تینوں ہر طرح ایک جیسے نہ سہی، مگر تینوں پر ایک ہی

قسم کے ناولوں کا اثر پڑا تھا، اور کئی معنوں میں تینوں کے تینوں ایک ہی طرف جا رہے تھے۔ موضوع کے معاملے میں بھی اور ٹکنیک کے معاملے میں بھی۔ علاوہ ازیں بودلیر اور فلوبیر سے پہلے دو ناول نگار اور استاندال اور بالزاک آ بیٹھے ہیں۔ جو پچیس سال پیشتر ان لوگوں کے آنے کا اعلان کر رہے ہیں، خود اپنی اُردو زبان کو لے لیجئے۔ میر صاحب ہمارے سب سے بڑے شاعر سہی۔ لیکن کیا زبان، بیان اور جذبات کے سلسلے میں ان کے ہم عصروں کی کاوشیں بالکل ان سے الگ ہیں۔ دوسرا اہم تر سوال یہ ہے کہ ایسے ہم عصروں کے بغیر کیا میر صاحب اتنے بڑے شاعر بن سکتے تھے؟ پھر ذرا یہ سوچیئے کہ ناسخ کے نام کے ساتھ زبان کی جو تبدیلیاں منسوب کی جاتی ہیں۔ ان میں کتنے شاعروں کا ہاتھ تھا۔ غالب ہزار منفرد سہی لیکن انھیں کے زمانے میں مومن اور شیفتہ بھی تو تھے۔ یہ تو سب جانتے ہیں کہ غالب نے حالی جیسے شاگردوں کو کیا کچھ دیا۔ لیکن بقول فراق صاحب یہ کوئی نہیں دیکھتا کہ استاد نے شاگردوں سے کیا سیکھا۔ خود اپنے ہی زمانے کو لے لیجئے۔ ۳۶ء کے بعد والے افسانہ نگاروں نے اچھا ادب پیدا کیا ہو یا بُرا، بہر کیف جو کچھ بھی کیا ایک ساتھ مل کے کیا اور اب اس ادبی قحط کی وجہ بھی یہی ہے کہ دس پانچ شاعر یا افسانہ نگار اپنی اپنی جگہ اور چھپے چھپے کوئی نئی بات کرنا بھی چاہتے ہیں۔ لیکن انھیں یہ احساس نہیں ہوتا کہ بہت سے دوسرے لوگ بھی اسی رُخ جا رہے ہیں۔ جن سے ہمیں مدد مل سکے گی۔ ادیب تو اب بھی ہیں اور ان میں کچھ نہ کچھ تخلیقی صلاحیت بھی ہے۔ لیکن وہ ہم سفری کا احساس باقی نہیں رہا۔ اس سے میرا مطلب یہ نہیں کہ سب ادیبوں کی سیاست ایک ہی جیسی ہونی چاہئے۔ مگر ایک دَور کے ادیبوں میں ایک تخلیقی یگانگت بھی تو ہوتی ہے۔ جو لاشعوری طور پر ایک ایک لفظ کے پیچھے کام کرتی ہے۔ موضوع تو ہر آدمی ڈھونڈھ لیتا ہے یا وہ اپنے آپ سے اپنے آپ آ جاتے ہیں۔ لیکن الفاظ، اور آہنگ کی تلاش ایک آدمی کے بس کا روگ نہیں۔

اس کے لئے تو ایک پوری نسل کی ذہنی قوت درکار ہوتی ہے۔ بڑے سے بڑا شاعر بھی محض اپنے بل بوتے پر کسی زبان کو نئی زندگی نہیں دے سکتا۔ جب تک کہ اُسے کم سے کم لاشعوری طور پر دوسروں کی رفاقت کا احساس نہ ہو۔ بڑے ادب کو چھوڑئیے۔ محض ادب تک کوئی من و سلویٰ نہیں کہ آسمان سے ٹپک پڑے۔ ادب کی زندگی، تو اسی وقت ممکن ہے کہ جب لکھنے والوں ہی کو نہیں، بلکہ پڑھنے والوں کو بھی ادب اور زبان و بیان کے مسائل سے کچھ نہ کچھ دلچسپی ہو، کیونکہ پڑھنا بھی ایک تخلیقی فعل ہے اور ادب پیدا کرنے کے لئے دونوں گروہوں کو اپنی اپنی طرح تخلیقی کاوش کرنی پڑتی ہے۔ اگر ہمیں اپنے ادب کی موت یا زندگی سے ابھی تک کوئی علاقہ ہے تو لکھنے سے پہلے پڑھنا سیکھنا چاہیے۔ اور یہ کوئی ایسی مشکل بات بھی نہیں۔ کوئی رسالہ یا کتاب اُٹھائیے اور صرف ایک صفحہ نمونے کے طور پر لے کے محض لفظوں کی قسمیں ہی گن لیجئے، ادبی تعطّل کی پوری تصویر آپ کو نظر آجائے گی۔

مثلاً آج کل کے ادب میں افعال کے استعمال ہی کا قصّہ لیجئے۔ لیکن اس سے پہلے یہ تصریح ضروری ہے کہ میں صرف دوسروں کو جہنّم رسید کرنے کی فکر میں نہیں ہوں۔ مجھے پورا یقین ہے کہ میں بھی صرف اسی وقت اچھا لکھ سکتا ہوں، جب دوسرے بھی اچھا لکھ رہے ہوں گے۔ جنھیں اچھی نثر کہا جا سکے۔ مجھے تو پہلے خود اپنی تحریریں پڑھ کے گھٹن ہوتی ہے۔ اس کے بعد عام اُردو نثر کے نقائص کا احساس ہوتا ہے۔ اگر میں اپنی نثر سے مطمئن ہوتا تو مجھے دوسروں کی فکر کیوں ہونے لگی تھی۔ یہ تو میری خود غرضی ہے کہ میں چاہتا ہوں سب کے سب اچھا لکھنے کی کوشش کریں تاکہ میں ان کی محنت سے فائدہ اٹھا سکوں۔

افعال کا مسئلہ بھی ایک اور بنیادی مسئلے کا جزو ہے۔ ہمارے پورے ادب کو بعض معنوں میں غزل نے مار رکھا ہے۔ شاید یہ غزل ہی کا فیضان ہے کہ اُردو شاعروں اور نثر نگاروں میں تعمیری احساس آج تک پیدا نہیں ہو سکا۔ ہماری بڑی سے بڑی

نظموں میں (SYMPHONIC FORM) نہیں ابھرتی۔ اقبال کی کچھ نظموں یا حالی کی "مناجات بیوہ" یا سودا کے "شہر آشوب" میں اس کا تھوڑا بہت احساس ہوتا ہے۔ مگر ایسی چیزوں کو مستثنیات میں سمجھئے۔ مرے کو ماریں شاہ مدار۔ ۱۹۳۶ء کے بعد یہ ہوا چلی کہ موضوع ہی اصل چیز ہے۔ ایک تجربہ ہاتھ آجائے تو بس پھر اس کے ادب بن جانے میں کچھ دیر نہیں لگتی۔ ہم یہ بات آزاد شاعری کرنے کے باوجود نہیں سمجھ سکے کہ تجربہ لفظوں کے ذریعے وجود میں آتا ہے۔ بلکہ "ذریعہ" بھی گمراہ کن بات ہے۔ ادب میں لفظ ہی تجربہ ہوتے ہیں۔ نظم ہو یا افسانہ تجربے کو محض لشتم پشتم بیان کردینے سے بات نہیں بنتی۔ یہاں موضوع یا تجربہ پوری نظم یا افسانے میں ہی نہیں بلکہ ہر ہر لفظ اور فقرے میں موجود ہونا چاہیے۔ اگر لکھنے والے کو اپنے تجربے سے سچی اور تخلیقی دلچسپی ہے تو اس کا ثبوت صرف یہی ہے کہ اس کے الفاظ ایسے نہ ہوں جیسے لاشوں سے گڑھا پاٹ دیا گیا ہو، بلکہ فاعلی حیثیت سے کام کررہے ہیں۔ سچے شاعر اور وحشی انسان دونوں کے ذہن میں ایک بات مشترک ہے۔ یعنی دونوں کو ہر چیز جان دار نظر آتی ہے۔ شاعر کا ذہن بھی (ANIMISTIC) ہوتا ہے۔ چنانچہ جب تک ایک ایک لفظ میں جان موجود نہ ہو۔ شاعری سرے سے ہو ہی نہیں سکتی۔ اب اس "جان" کا بھی مطلب سمجھتے چلیں۔ ارسطو نے ٹریجیڈی کے لئے عمل کو کردار سے زیادہ ضروری بتایا ہے، اور ساتھ ہی ساتھ یہ بھی کہا ہے کہ آدمی اپنے عمل سے پہچانا جاتا ہے۔ خیال سے نہیں۔ یہ بات ٹریجیڈی ہی کیا، ساری ہی شاعری کے لئے کہی جاسکتی ہے ——— اور بڑی حد تک تخلیقی نثر کے لئے بھی۔ سچے شاعر کے الفاظ اور فقروں میں صرف جذبات یا احساسات نہیں بلکہ عمل ہوتا ہے۔ یہاں پھر وحشیوں کی زبان مثال کا کام دے گی۔ ان لوگوں کا ذہن فاعل اور فعل میں تمیز کرتا ہی نہیں۔ وہ چیز کو صرف اسی حد تک دیکھتے ہیں جہاں تک اس میں کوئی عمل نظر آتا ہو۔ چنانچہ وحشیوں کے بہت سے الفاظ دراصل جملے ہوتے ہیں۔ جن میں فاعل اور فعل ایک دوسرے میں پیوست ہوجاتے ہیں۔ یہ خصوصیت بہت سی قدیم زبانوں میں

ابھی تک باقی ہے۔ مثلاً فارسی میں "رَوم" بمعنی "میں جاتا ہوں"۔ اس سے بھی آگے بڑھئے۔ نفسیات کے ماہر ولہیلم رائخ کا نظریہ ہی یہ ہے کہ زبان بنیادی اعتبار سے نامیاتی جسم کے اندرونی افعال کا اظہار کرتی ہے۔ چونکہ شاعر انسانی ہستی کے بنیادی سے بنیادی عناصر کی آگاہی رکھتا ہے اس لئے اس کے الفاظ میں ہمیشہ ایک اندرونی حرکت نظر آئے گی۔ اب ایک زبان اور ادب کے ماہر کا بیان سنئے۔ فینولوسا کا خیال ہے کہ شاعر کی عظمت کا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ اس نے جو افعال استعمال کئے ہیں، ان میں حرکت کس حد تک موجود ہے۔ کیونکہ ایسے افعال عظیم فطری قوت کا احساس دلاتے ہیں۔ اس کی مثال شیکسپیئر کے مشہور بلکہ رسوائے زمانہ فقرے ہیں :-

THE DAFFODILS THAT COME... AND TAKE THE WINDOS OF MARCH WITH BEAUTY.

چنانچہ فینولوسا نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ لفظ "ہے" استعمال ہوا۔ اور شاعری غائب۔ بلکہ اس لفظ کی فراوانی پوری قوم کے حیاتیاتی زوال کی نشانی ہے۔

یہ نظریئے کہاں تک درست ہیں اور دنیا کے بڑے ادب سے کہاں تک مطابقت رکھتے ہیں۔ اس کی بحث کا تو یہ موقع نہیں۔ لیکن فی الحال انھیں درست مان کر ذرا اپنی زبان اور ادب کا جائزہ لیجئے۔ اوّل تو مجھے ایک شبہہ یہ پیدا ہو چلا ہے کہ میدانوں کے رہنے والے کبھی عظیم ادب پیدا ہی نہیں کر سکتے۔ کیونکہ وہ فطری قوتوں کے شدید مظاہر سے دور رہتے ہیں۔ دنیا کا ہر بڑا ادب یا تو سمندر کے کنارے پیدا ہوا ہے۔ یا پہاڑوں کے سائے میں، اور کچھ نہ ہو تو کم سے کم ریگستان ہی ہو۔ ہم اردو لکھنے والے ان سب سے محروم ہیں۔ خیر اگر ہم فطرت کی گہرائیوں میں نہیں اتر سکتے تھے تو کم سے کم انسانی ہستی کو ہی بیان کرنے کی صلاحیت پیدا کر لیتے۔ لیکن اردو شاعری کے ایک سرسری جائزے ہی سے آپ کو پتہ چل جائے گا کہ ہماری زبان درجہ بدرجہ کتنی بیجان

ہوتی چلی گئی ہے۔ میرؔ کے یہاں ایسے افعال جو انسانی جسم کی مختلف حرکات بیان کرتے ہیں، اتنے زیادہ نہ سہی جتنے شیکسپیئر کے یہاں ہیں۔ مگر پھر بھی اچھی خاصی تعداد میں موجود ہیں۔ غالبؔ کے یہاں اتفاق سے ملتے ہیں۔ غالبؔ کی پوری کوشش یہی رہی کہ "ہے" کے سوا کوئی اور فعل ہی نہ استعمال کرنا پڑے۔ غالبؔ کو اصل میں اس ڈر نے خراب کیا کہ "ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسدؔ" فلسفیانہ اعتبار سے "ہستی" چاہے فریب ہو، چاہے کچھ اور، لیکن شاعر اس کے فریب میں آئے بغیر شاعر نہیں بن سکتا۔ غالبؔ کو بھی مجبور ہو کے یہ کہنا پڑا تھا۔ "بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر" شاعری میں عظمت نہ تو وجود محض کے احساس کے بغیر آ سکتی ہے۔ نہ ہستی کے تفصیلی شعور کے بغیر۔ لیکن ہستی کا شعور کھو دینے کے بعد تو ادب کاغذی پھول رہ جاتا ہے۔ غالبؔ کے بعد اور غالب پرستی کے زمانے میں ادب کی جو گت بنی وہ بھی دیکھنے کے قابل ہے۔ نیاز فتح پوری اور اُن کے ہمعصروں نے ایسی عبارت لکھنی چاہی جس میں فعل ایک نہ آئے اور ایک ایک اسم کے ساتھ صفات کی لینڈوری لگی ہو۔ یعنی حرکت کا احساس ختم ہوا تو ان لوگوں کے اندر اشیاء کا احساس بھی مرنے لگا، اور انھوں نے صفت کو موصوف سے الگ کر کے زبان و بیان کو بالکل ہی کھوکھلا بنا دیا۔ چنانچہ ان لوگوں کی نثر ایسی ہے جیسے اینٹ پر اینٹ رکھتے چلے جا رہے ہوں اور گارا ندارد۔ ذرا ٹھیس پہنچی اور پورا ڈھیر زمین پر آ رہا۔ یہ اُردو ادب کے انتہائی ضعف کا زمانہ تھا۔

۱۹۳۶ء کے بعد لوگوں نے یہ کوشش کی کہ صرف محض اسموں یا چیزوں کے ناموں کی فہرست کو ادب بنا کر پیش کریں۔ اس ادب میں ایسے افعال آتے ہیں جو محض "ہونے" کی کیفیت تک محدود نہیں رہتے، بلکہ کسی نہ کسی قسم کی حرکت پر بھی دلالت کرتے ہیں۔ لیکن یہ حرکت میکانکی ہوتی ہے۔ نامیاتی نہیں، چنانچہ انسانی عمل اور فطری قوتوں کو آپس میں جوڑ دینے کا امکان پھر بھی پیدا نہیں ہوا۔ اصل میں یہ ادب اس بُری طرح

گھٹے ہوئے انسان کی ترجمانی کرتا ہے جو اپنے سوا کسی اور چیز کو دیکھ ہی نہیں سکتا۔ بہر حال چلئے۔ میکانکی حرکت تو ہمارے ادب میں نظر آنے لگی تھی۔ پچھلے تین چار سال سے وہ بھی آہستہ آہستہ غائب ہوتی جا رہی ہے۔ آجکل ہماری نثر اور خصوصاً نظم پر بس ایک فعل چھایا ہوا ہے —— "ہونا" اس میں زندگی کے متعلق ہمارا پورا رویہ جھلکتا ہے۔ متنوع اور فطری قوتوں سے ہم آہنگ عمل کی صلاحیت ہم کھو بیٹھے ہیں، بس ایک اپنے وجود کا مضمحل سا احساس ضرور باقی رہ گیا ہے۔ دیکھئے وہ کتنے دن چلتا ہے۔ اس چیز کو ہم ادبی جمود کہہ کر مطمئن ہو جاتے ہیں۔ حالانکہ بات بہت دور تک جاتی ہے۔

خیر اب آج کل شائع ہونے والے ادب کو دیکھئے ایک خرابی کی صورت تو خود اُردو کی تعمیر میں مضمر تھی۔ ایک تو فارسی والوں نے یہ بدعت شروع کی کہ عربی الفاظ میں 'بودن' اور 'کردن' لگا کے فعل بنائے۔ پھر اُردو والوں نے اس قاعدے کی تقلید میں کاہلی برتتے ہوئے فارسی الفاظ میں 'کرنا' یا 'ہونا' لگا کے فعل پہ فعل گڑھنے شروع کر دیئے اور جو اچھے خاصے دیسی لفظ موجود تھے انھیں طلاق دیتے گئے۔ ناسخ اور غالب کے زمانہ میں یہ عمل اور بھی زور پکڑ گیا۔ اس کے بعد سے تو اُردو میں بہت ہی کم افعال داخل ہوئے ہیں۔ لیکن آج کل تو کمال یہ ہوا ہے کہ ہم افعال تو بالکل ہی بھول گئے۔ میرا اندازہ ہے کہ آج کل اخباروں اور رسالوں میں پچاس الفاظ سے زیادہ استعمال میں نہیں آتے۔ کہتے ہیں کہ اُردو زبان کی لغت میں چھپن ہزار الفاظ ہیں۔ ان میں سے کچھ نہ ہوئے تو ہزار افعال تو ہوں گے ہی۔ اگر ہم لوگ آج کل ان ہزار میں سے سو افعال بھی استعمال کر رہے ہیں تو بھی ذرا سوچئے کہ ان سو افعال کے ذریعہ ہم کتنی باتیں کہہ سکتے ہیں۔ اب اگر ہمارا ادب ناطاقتی کا شکار ہو جائے تو کیا ہو، لیکن مزے کی بات یہ ہے کہ جو لوگ پچاس سے زیادہ افعال پر قدرت نہیں رکھتے ان میں سے بعض اس خوش فہمی میں بھی مبتلا ہیں کہ ہمارا ادب دنیا کے بہترین ادب کے مقابلہ میں پیش کیا جا سکتا ہے اور حال یہ ہو گیا ہے کہ "کرنا" یا

"ہونا" کے سوا ہماری تحریروں میں تیسرا فعل ذرا ڈھونڈے سے ملتا ہے۔

ادبی تعطل کے معاشی، سیاسی، نفسیاتی اسباب جو بھی ہوں، وہ تو اپنی جگہ مسلّم۔ لیکن آخر ہم لکھنے والوں اور پڑھنے والوں کا واسطہ سب سے پہلے الفاظ سے پڑتا ہے۔ پہلے انھیں تو غور سے دیکھیں۔ اگر باقی سب رکاوٹیں دور ہو گئیں اور الفاظ پر ہماری قدرت کا یہی عالم رہا تو کیا ہم واقعی ادب تخلیق کر لیں گے۔ ان حالات میں اگر کوئی آدمی بڑی سے بڑی ادبی صلاحیتیں لے کر بھی پیدا ہوا تو وہ کون سا بڑا تیر مارے گا؟ ہمارا سب سے پہلا کام تو یہ ہے کہ لفظوں کو مغلوب کریں اور یہ کام ایک پورے لشکر کے ساتھ ہوتا ہے۔ ادب کی تخلیق صرف ادیبوں کے ذریعے نہیں ہوتی، اس میں تو پڑھنے والے بھی شرکت کرتے ہیں۔ ادب کا جمود آج دور ہو سکتا ہے۔ بشرطیکہ ہم ان چھوٹے چھوٹے کاموں کے لئے تیار ہوں۔ اس میں تو دھوم دھڑکا واقعی نہیں ہے لیکن ادب کی زندگی اسی میں ہے۔ اب دیکھنے کی بات بس یہی ہے کہ ہم ادب کو زندہ بھی رکھنا چاہتے ہیں یا نہیں +

۱۹۵۳ء

محاوروں کا مسئلہ

کم بخت ادب میں جہاں اور بیس مصیبتیں ہیں وہاں ایک جھگڑا یہ بھی ہے کہ اس کے ایک عنصر کو باقی عناصر سے الگ کر کے سمجھنا چاہیں تو بات آدھی پونی رہ جاتی ہے۔ یہاں وہ ڈاکٹروں والی بات نہیں چلتی کہ کوئی کان کے امراض کا ماہر ہے تو کوئی ناک کی بیماریوں کا، ادب پارہ عناصر کا مجموعہ نہیں ہوتا۔ یہاں تو کل ہی اصل چیز ہے۔ کہیں سے اینٹ، کہیں سے روڑا لے کے اور چاہے جو بن جائے ادب نہیں بنتا۔ ادب کا معاملہ تو وہی ہے جو اشیا کا ہے۔

اشیا میں لمبائی ہوتی ہے اور چوڑائی بھی۔ لیکن ایک کے بغیر دوسری وجود میں نہیں آسکتی۔ ادب کے بارے میں سوچنے بیٹھیں تو یہی الجھن پیش آتی ہے۔ ابھی ایک پہلو کے متعلق کوئی بات کہہ کے مطمئن بھی نہیں ہونے پائے تھے کہ پتہ چلا یہ پہلو دوسرے پہلو سے جڑا ہوا ہے۔ جبھی تو ادبی تنقید کا کام ہوا سے لڑنے کے برابر ہے۔

مثلاً میں نے کچھ دن سے غل مچا رکھا ہے کہ ہمارے ادیبوں کو الفاظ پر قدرت حاصل نہیں۔ اس لئے ہمارا سب سے پہلا کام یہ ہے کہ الفاظ کو قابو میں لائیں۔ اس سیدھے

سادے بیان سے بظاہر یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ادیب لوگ روز صبح اٹھ کر نہار منہ لغت کا ایک سفوف رٹ لیا کریں۔ یا پرانی کتابیں پڑھ پڑھ کے اچھے اچھے لفظوں کی ایک فہرست تیار کریں اور پھر اس فکر میں رہیں کہ موقع بے موقع ایک زوردار سا لفظ لگا دیں۔ اگر بفرض محال اس طرح اچھی نثر یا نظم لکھی بھی جا سکے تو محض ایک افسانہ چھپوانے کی خاطر اتنا جھنجھٹ کون پالے گا کہ نوراللغات کی چار جلدیں ہر وقت کندھے پر اٹھائے پھرے۔ اصل پوچھنے کی بات تو یہ ہے کہ لفظ یاد کس طرح رہتے ہیں اور لفظوں پر قابو کیسے پایا جاتا ہے۔ آخر وہ کیا چیز تھی جس نے اکیلے شیکسپیئر کو چھبیس ہزار الفاظ دے دیئے حالانکہ ہماری پوری اردو زبان میں کل ملا کے چھپن ہزار الفاظ ہیں، اور آج کل کے اردو ادیبوں کے پاس تو شاید دو تین ہزار سے زیادہ نہ ہوں گے۔ یہ کیا قصہ ہے؟

الفاظ اسس آدمی کو یاد ہوتے ہیں جو زندہ ہو۔ یعنی جسے زندگی کے عوامل اور مظاہر سے جذباتی تعلق ہو اور جو اس تعلق سے جھجکے یا گھبرائے نہیں۔ ادیبوں کو چھوڑیئے ہم آپ جیسے عام آدمی روزانہ جو الفاظ بولتے ہیں ان میں ہماری پوری جسمانی ذہنی اور جذباتی سوانح عمری بند ہوتی ہے۔ گویا ہر آدمی دن بھر اپنی داستان اور بچپن سے لے کر آج تک کی تاریخ بیان کرتا پھرتا ہے۔ ان میں سے بہت سے لفظ تو ایسے تجربات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ جنھیں ہمارے شعور نے بھی قبول کر لیا ہے، بہت سے لفظوں میں وہ تجربات چھپے بیٹھے رہتے ہیں جن سے شعور بچتا ہے۔ لیکن جنھیں لاشعور ہمارے اوپر ٹھونستا ہے۔ دوسری طرف ایسے بھی لفظ ہوتے ہیں جنھیں ہم حافظے کی گولیاں کھانے کے بعد بھی یاد نہیں رکھ سکتے۔ کیونکہ ان کا تعلق ایسے ناخوشگوار تجربات سے ہوتا ہے۔ جن سے ہم دامن چھڑانا چاہتے ہیں۔ ہم کتنے اور کس قسم کے الفاظ پر قابو حاصل کر سکتے ہیں۔ اس کا انحصار اس بات پر ہے کہ ہمیں زندگی سے ربط کتنا ہے اور ہم خوشگوار اور ناخوشگوار دونوں طرح کے تجربات قبول کرنے کی ہمت کتنی رکھتے ہیں۔ جی ہاں، خوشگوار تجربے کو قبول کرنے

کے لئے بھی ہمت چاہئے۔ بقول فراق صاحب "بلائیں یہ بھی محبت کے سرگئی ہوں گی" اس میں بھی نفیِ خودی کا کرب برداشت کئے بغیر گزارا نہیں ہوتا۔ خود پرست آدمی نشاط کے قابل رہتا ہے نہ غم کے۔ اگر کوئی سکڑ سمٹ کے بالکل اندر بند ہوجائے تو اُسے لفظوں کی ضرورت ہی نہیں پڑے گی کیونکہ الفاظ تو اس تعلق کا ذریعۂ اظہار ہیں جو ہمارے اور خارجی چیزوں کے درمیان ہوتا ہے۔ خدا نے حضرت آدم کو سب سے پہلے چیزوں کے نام سکھائے تھے۔ پھر الفاظ محض اظہار کا ذریعہ ہی نہیں ہیں، ان کے پیچھے یہ خواہش کام کرتی ہے کہ ہم دوسروں سے تعلق پیدا کریں۔ چنانچہ لفظوں کو قابو میں لانے کے لئے آدمی کے اندر دو چیزیں ہونی چاہئیں۔ ایک تو زندہ رہنے اور زندگی سے دلچسپی رکھنے کی خواہش۔ دوسرے انسانوں سے تعلق رکھنے کی خواہش، شیکسپیئر نے چھبیس ہزار الفاظ لغت میں سے نقل نہیں کئے تھے، بلکہ چیزوں اور انسانوں کی دنیا سے چھبیس ہزار طرح متاثر ہوا تھا۔ کیونکہ ایک سیدھا سادا اور بذاتِ خود مہمل سا لفظ "اور" استعمال کرنے کا مطلب یہ ہے کہ آدمی کی شخصیت میں اتنی لچک موجود ہے کہ وہ اپنی دلچسپی کو ایک چیز سے دوسری چیز تک منتقل کرسکے۔ اس کے اندر گیرائی ہے کہ بیک وقت دو چیزوں کا احاطہ کرسکے۔ بہت سے لوگوں کی شخصیت ٹھٹھر کے رہ جاتی ہے۔ تو اسی لئے کہ وہ اپنی روح کی گہرائیوں میں سے" اور کہنے کی ہمت نہیں رکھتے ہیں شاعرانہ مبالغے سے کام نہیں لے رہا۔ یہ ذرا سا لفظ "اور" کتنا عظیم ہے۔ اس میں تو ایک پوری کائنات سما سکتی ہے۔

اتنی جھک سے مقصود میرا بس اتنا تھا کہ ادیبوں کے پاس لفظ کم رہ جائیں تو پورے معاشرے کو گھبرا جانا چاہئے۔ یہ تو ایک بہت بڑے سماجی خلل کی علامت ہے۔ باعمل لوگ ادب جیسی بے مصرف چیز سے ہزار بیگانہ رہیں۔ لیکن ادب میں ان کی نبض بھی دھڑکتی ہے۔ ادب میں لفظوں کا توڑا ہوجائے تو اس کے صاف معنی یہ ہیں کہ معاشرے کو زندگی سے وسیع دلچسپی نہیں رہی۔ یا تجربات کو قبول کرنے کی ہمت نہیں پڑتی۔ جب ادب مرنے لگے تو ادیبوں ہی کو

نہیں بلکہ سارے معاشرے کو دعائے قنوت پڑھنی چاہیے۔

خیر اب لمبی چوڑی باتیں چھوڑ کے یہ دیکھیں کہ آج کل کے ادب میں لفظوں کے قحط کی نوعیت کیا ہے۔ فی الحال محاورے کا معاملہ لیجئے! بعض لوگوں کی رائے یہ ہے کہ محاوروں کے استعمال کی ضرورت ہی کیا ہے۔ اگر سیدھے سادے لفظوں سے کام چل جائے تو اس تکلف میں کیوں پڑیں؟ دو چار لوگ ایسے بھی ہیں جو چاہتے ہیں کہ محاورے استعمال ہوں اور اس کی صورت وہ یہ بتاتے ہیں کہ پرانا ادب پڑھا جائے۔ اگر اس طرح محاوروں کا استعمال سیکھا جا سکتا ہے تو پھر وہ لغت والا نسخہ ہی کیا برا ہے؟ خیر اپنی اپنی رائے تو اس معاملے میں سبھی دے لیتے ہیں۔ کوئی محاوروں کو قبول کرتا ہے، کوئی رد لیکن جو بات پوچھنے کی ہے وہ کوئی نہیں پوچھتا، اصل سوال تو یہ ہے کہ محاورے کب استعمال ہوتے ہیں اور کیوں؟ اور محاوروں میں ہوتا کیا ہے؟ وہ ہمیں پسند کیوں آتے ہیں؟ ان سے بیان میں اضافہ کیا ہوتا ہے؟

خالص نظریاتی بحث تو مجھے آتی نہیں۔ ایک آدھ محاورے کو الٹ پلٹ کر دیکھتا ہوں کہ اس کے کیا معنی نکلتے ہیں۔ سرشار نے کہیں لکھا ہے ــــ "چراغ میں بتی پڑی اور اس نیک بخت نے چادر تانی"۔ اس اچھے خاصے طویل جملے کا سیدھا سادا مطلب یہ ہے کہ وہ لڑکی شام ہی سے سو جاتی ہے، تو، جو 'بات کم لفظوں میں ادا ہو جائے' اسے زیادہ لفظوں میں کیوں کہا جائے؟ اس سے فائدہ؟ فائدہ یہ ہے کہ جملے کا اصل مطلب وہ نہیں جو میں نے بیان کیا بلکہ اس سے کہیں زیادہ ہے۔ "شام ہونا" تو فطرت کا عمل ہے۔ "چراغ میں بتی پڑنا" انسانوں کی دنیا کا عمل ہے جو ایک فطری عمل کے ساتھ وقوع پذیر ہوتا ہے اور یہ عمل خاصا ہنگامہ خیز ہے۔ جن لوگوں نے وہ زمانہ دیکھا ہے، جب سرسوں کے تیل کے چراغ جلتے تھے، انھیں یاد ہوگا کہ چراغ میں بتی پڑنے کے بعد کتنی چل پول مچتی تھی، اندھیرا ہو چلا، ادھر بتی کے لیے روئی ڈھونڈھی جا رہی ہے۔ روئی مل گئی تو جلدی میں بتی ٹھیک طرح نہیں بٹی جا رہی۔

کبھی بہت موٹی ہو گئی، کبھی بہت پتلی۔ دوسری طرف بچے بڑی بہن کے ہاتھ سے روٹی چھین رہے ہیں۔ یہی وقت کھانا پکنے کا ہے۔ توے پر روٹی نظر نہیں آرہی، روٹی پکانے والی الگ چلا رہی ہے وغیرہ وغیرہ۔ "چراغ میں بتی پڑنے" کے معنی محض یہ نہیں کہ شام ہو گئی۔ اس فقرے کے ساتھ اجتماعی زندگی کا ایک پورا منظر سامنے آتا ہے۔ اس محاورے میں فطرت کی زندگی اور انسانی زندگی گھل مل کر ایک ہو گئی ہے۔ بلکہ شام کے اندھیرے اور سناٹے پر انسانوں کی زندگی کی ہما ہمی غالب آگئی ہے۔ سرشار نے یہ نہیں کہا کہ سورج غروب ہوتے ہی سو جانا صحت کے لئے مضر ہے۔ انھیں تو اس پر تعجب ہوا ہے کہ ایسے وقت جب گھر کے چھوٹے بڑے سب ایک جگہ جمع ہوں اور اتنی چہل پہل ہو رہی ہو، ایک آدمی سب سے منھ موڑ کر الگ جا لیٹے۔ انھیں اعتراض یہ ہے کہ سونے والی نے اجتماعی زندگی سے بے تعلقی کیسے برتی؟ پھر "چادر تاننا" بھی سو جانے سے مختلف چیز ہے۔ اس میں ایک اکتاہٹ کا احساس ہے۔ یعنی آدمی زندگی کی سرگرمیوں سے تھک جانے کے بعد ایک شعوری فعل کے ذریعے اپنے آپ کو دوسروں سے الگ کر کے چادر کے نیچے پناہ لیتا ہے۔ سرشار نے محض ایک واقعہ نہیں بیان کیا۔ بلکہ عام انسانوں کے طرز عمل کا تقاضا دکھایا ہے۔ اس انفرادی فعل کے پیچھے سے اجتماعی زندگی جھانک رہی ہے۔ محاوروں کے ذریعے پس منظر اور پیش منظر ایک دوسرے میں پیوست ہو گئے ہیں۔

اب ایک ضرب المثل لیجئے۔ "بلی کے بھاگوں چھینکا ٹوٹا"۔ اس میں ایک عمومی تصور ایک خاص واقعے کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ یہ ایک استعارہ ہے جو بقول ارسطو شاعری کی جان ہے۔ تو ایسے بھی محاورے اور ضرب الامثال ہوتی ہیں جو محض بیان سے آگے بڑھ کے شاعری بن جاتی ہیں۔ پھر مندرجہ بالا فقرے میں گھریلو زندگی کے کئی پہلو نظر آتے ہیں۔ خاص طور سے بعض جانوروں کو انسانوں کی زندگی میں جو دخل ہے اس کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے۔

غرض محاوروں میں اجتماعی زندگی کی تصویریں، سماج کے تصورات اور معتقدات، انسان، فطرت اور کائنات کے متعلق سماج کا رویّہ، یہ سب باتیں جھلکتی ہیں۔ محاورے صرف خوب صورت فقرے نہیں، یہ تو اجتماعی تجربے کے ٹکڑے ہیں۔ جن میں سماج کی پوری شخصیت بستی ہے۔ محاورہ استعمال کرنے کا فائدہ یہ ہے کہ اس کے ذریعے انفرادی تجربے کو اجتماعی تجربے کے پس منظر میں دیکھا جا سکتا ہے۔ محاورہ فرد کو معاشرے میں گھلا دیتا ہے۔ تخصیص میں تعمیم اور تعمیم میں تخصیص پیدا کرتا ہے۔ محاورہ ہمیں بتاتا ہے کہ فرد کے ایک تجربے کو اس کے دوسرے تجربوں سے۔ فرد کے تجربے کو سماج کے تجربے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ محاورہ جزو کو خالی جزو نہیں رہنے دیتا، اسے کُل میں ڈبوتا ہے ـــــــ ہمیں زندگی کی پیچیدگیاں اور رنگا رنگی یاد دلاتا ہے۔ اس کے ذریعے مختلف تجربات کا تضاد اور تقابل نظر کے سامنے آتا ہے۔ چونکہ محاورہ فرد کو کھینچ کے پھر اجتماعی زندگی میں واپس لے آتا ہے، اس لیے اُسی وقت استعمال ہوتا ہے۔ جب فرد اپنے معاشرے سے تعلق برقرار رکھنا چاہے۔ یعنی محاورہ ایک مربوط اور منضبط محاورے کی پیداوار ہے۔ جب فرد اپنے معاشرے سے بچھڑ جائے اور وہ دوبارہ معاشرے میں گھُل مل جانے کی خواہش بھی نہ رکھتا ہو تو پھر نہ تو محاورے استعمال ہو سکتے ہیں نہ اُن کی ضرورت باقی رہتی ہے۔

اُردو شاعری میں محاوروں سے اجتناب سب سے پہلے ہمیں غالبؔ کے یہاں نظر آتا ہے۔ کیونکہ اُن کی خواہش تو یہ تھی کہ "عرش سے پرے ہوتا کاش کہ مکاں اپنا"۔ آسماں سے پرے کوئی مطلق اور مجرّد تجربہ ہوتا ہو تو ہوتا ہو انسانوں کا اجتماعی تجربہ نہیں ہوتا۔ اُس دُنیا میں تو فرد اپنے تجربے ہی کو ایک مطلق چیز سمجھ سکتا ہے، اُسے اوروں کے تجربے سے اپنے تجربے کا مقابلہ کرنے کی ضرورت نہیں پیش آتی۔ تو پھر غالبؔ محاورے کیوں استعمال کرتے؟ اگر غالبؔ کے خطوط موجود نہ ہوتے تو ہمیں ان کی شخصیت

بڑی چھوٹی اور گھٹی ہوئی نظر آتی۔ غالب کی غزل میں اُن کی شخصیت کی عظمت چاہے آگئی ہو وسعت نہیں آنے پائی، غالب کو دو چیزوں نے مارا۔ ایک تو اپنے آپ کو دوسرے افسانوں سے الگ رکھنے کی خواہش، دوسرے فلسفیانہ بگھارنے کا شوق "عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے"۔۔۔ یہ بات اپنی جگہ درست سہی، مگر سچا خیال بھی اسی وقت پیدا ہوتا ہے کہ جب ٹھوس چیزوں پر نظر ہو۔ ارسطو نے کہا ہے کہ نوجوان لوگ فلسفی نہیں بن سکتے۔ کیونکہ ان کی اصول سازی اور خیال آرائی کے پیچھے خصوصی تجربات کی تعداد بہت کم ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے غالب اپنی فکری زندگی میں ہمیشہ لڑتے ہی رہے۔ جہاں تک "مفکر" ہونے کا تعلق ہے غالب کیر کے گور کے گھٹنے تک بھی نہیں پہونچتے۔ لیکن کیر کے گور کا زبردست امتیاز یہی ہے کہ اس کا ہر خیال انفرادی یا اجتماعی زندگی کے کسی نہ کسی ٹھوس تجربے سے نکلتا ہے۔ بہر حال غالب تو ایک ایسے رجحان کی نمائندگی کر رہے تھے جو ہمارے معاشرے میں پیدا ہو چکا تھا، یعنی فرد کے دل میں سماج سے الگ ہونے کی خواہش۔ جب فرد کی زندگی پرانے اجتماعی مناسبات سے واقعی الگ ہو گئی تو نیاز فتح پوری وغیرہ کا ادب سامنے آیا۔ ان لوگوں کا عقیدہ تھا کہ ادیب کے تجربات عام انسانوں کے تجربات سے الگ اور جمالیاتی نوعیت کے ہوتے ہیں، اور ادیب تصورات کی دنیا میں رہتا ہے۔ فارسی اور عربی کے الفاظ کی تعداد زیادہ ہو جانے کے یہی معنی ہیں۔ ان ادیبوں کو تو یہی منظور تھا کہ اپنے تجربات کا اختصاص اور ندرت دکھائیں، اور اجتماعی تجربات کا سایہ تک اپنے اوپر نہ پڑنے پائے۔ چنانچہ محاورے اسی لئے ترک کئے گئے، تاکہ اجتماعی زندگی بن بلائے مہمان کی طرح نہ گھس پڑے۔

رہے ۳۶ء کے بعد والے ادیب تو عقیدے کے اعتبار سے تو وہ اجتماعی زندگی کے قائل تھے مگر خاندان، مذہب وغیرہ سماجی اداروں پر یقین نہ رکھتے تھے۔ یعنی وہ موجودہ اجتماعی زندگی کو رد کر کے اپنا تعلق ایک آئندہ اور خیالی اجتماعی زندگی استوار کرنا چاہتے تھے پھر دوسری طرف کسی طرح کی اجتماعی زندگی سے انھیں جذباتی علاقہ نہ تھا۔۔۔۔ اس کے مشاہدے کی خواہش ضرور تھی (یہاں میں ایک عام رجحان کا ذکر کر رہا ہوں۔

انفرادی حیثیت سے احمد علی، عصمت چغتائی، انتظار حسین وغیرہ میں زندگی سے محبت نظر آتی ہے۔)
جو لوگ اجتماعی زندگی سے اس بری طرح کٹ گئے ہوں۔ وہ اگر چاہیں بھی تو محاورے استعمال نہیں کر سکتے۔ کیونکہ اجتماعی زندگی ان کی شخصیت میں اس طرح جذب ہی نہیں ہوئی، جیسے سرشار، نذیر احمد اور راشد الخیری میں رس بس گئی تھی۔ یہ لوگ "چراغ میں بتی پڑی" کہہ ہی نہیں سکتے۔ کیونکہ شام کے تصور کے ساتھ ان کے ذہن میں اجتماعی زندگی کا کوئی منظر نہیں ابھرتا۔ یہ لوگ "چادر تاننا" بھی نہیں کہہ سکتے۔ کیونکہ انھیں انسانوں کے چھوٹے سے چھوٹے فعل سے وہ دلچسپی نہیں جو سرشار کو تھی۔ یہ لوگ تو ایسی جگہ محض "سونا" کہیں گے۔ یعنی ایسا لفظ استعمال کریں گے جو ایک جسمانی فعل تو ضرور دکھائے۔ مگر انسانی مناسبات سے خالی ہو۔

تو محاورے کا مسئلہ محض ادبی مسئلہ نہیں۔ بلکہ ہماری پوری انفرادی اور اجتماعی زندگی کا مسئلہ ہے۔ ہمارے ذہن میں محاورے اس وقت آئیں گے۔ جب ہم اجتماعی زندگی سے جذباتی تعلق رکھتے ہوں، اور اپنے معاشرے کو قبول کریں۔ محاورے تو اجتماعی زندگی کی شاعری ہیں۔ اجتماعی زندگی کے (MYTHS) ہیں۔ جب تک ہمیں اجتماعی زندگی میں شاعری نظر نہ آئے گی ہم محاورے بھی استعمال نہیں کر سکیں گے۔ اتنی بات میں مانتا ہوں کہ بہت پرانے محاورے ہمارے کام نہیں آئیں گے۔ کیونکہ سماجی پس منظر بدل چکا ہے، اور ان کے ذریعے ہمارے ذہن میں کوئی تصویر نہیں ابھرتی۔ زندگی کی شکلیں بدل جائیں تو محاورے بھی نئے بننے چاہئیں۔ لیکن غضب تو یہی ہوا ہے، کہ نئے محاوروں کی پیدائش بالکل رک گئی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ہمیں اپنی زندگی سے تخلیقی دلچسپی اور گہرا جذباتی تعلق باقی نہیں رہا، دوسرے ہماری زندگی اجزا میں بٹ گئی ہے۔ کُل کا احساس غائب ہو گیا ہے۔ ہم اپنے تجربات کو ایک دوسرے میں گھلا ملا کر ایک نہیں بنا سکتے۔ اسی لئے ہمارا ذہن نئے محاورے ایجاد نہیں کرتا۔ ذہن میں یہ صلاحیت تو اسی وقت

آتی ہے، جب فرد اور معاشرے میں سچا ربط ہو۔ جان بوجھ کر محاوروں کی لین ڈوری لگا دینے کا مطلب اس سے زیادہ کچھ نہیں کہ یہ ایک نقلی ربط پیدا کرنے کی کوشش ہے۔ محاورے اسی وقت قابو میں آئیں گے کہ جب ادیبوں کو ہی نہیں بلکہ ہمارے معاشرے کے سب افراد کو اجتماعی زندگی میں ڈوب جانے کی لگن ہو، اور نئے محاورے اسی وقت پیدا ہوں گے جب فرد اور جماعت کا ربط اتنا گہرا ہو کہ ہمیں اس ربط کی موجودگی کا خیال بھی نہ آئے۔

سنہ ۱۹۵۴ء

کچھ اُردو نثر کے بارے میں

۳۶ء کے بعد سے اُردو ادب میں جو تبدیلی ہوئی ہے۔ اس کے بارے میں دعوے تو بڑے بڑے کئے گئے ہیں۔ لیکن یہ تبدیلی فی الاصل تجربے کی تھی۔ ذریعہ اظہار کی نہیں۔ ظاہر میں اسالیب بیان بدلے ہوئے تو ضرور نظر آتے ہیں، لیکن یہ فرق محض "بے چادری" کا ہے۔ بعض سیاسی اور معاشی عوامل نے نوجوانوں کے اندر چند جذباتی الجھنیں پیدا کردی تھیں۔ یہ جذباتی ہیجان اظہار چاہتا تھا۔ لیکن نوجوان ایک طرف تو اُردو نثر کے مختلف اسالیب سے اچھی طرح باخبر نہیں تھے، دوسری طرف عام لوگوں کی زندہ زبان سے ان کا رشتہ منقطع ہو چکا تھا۔ سچی بات تو یہ ہے کہ اس طبقے کی کوئی زبان ہی نہ تھی، نہ انگریزی نہ اُردو، جو زبان یہ طبقہ استعمال کرسکتا تھا اُسے دسویں کلاس کی انگریزی کتاب کا سیدھا سادا اُردو ترجمہ سمجھنا چاہیے۔ جس میں خارجی چیزوں یا داخلی کیفیات کی خصوصی صفات اور امتیاز کرنے کی گنجائش نہ تھی۔ بنیادی طور سے یہ زبان تھی، جس کے ذریعے نوجوانوں نے اپنے تجربے کی تشکیل کرنی چاہی۔ مغربی ادب سے انھوں نے فی الجملہ دو باتیں سیکھیں، ایک تو جذبات کی آمیزش کے بغیر خارجی چیزوں کی

گنتی گنوانا، مثلاً کمرے میں کون کون سی چیزیں رکھی تھیں۔ افسانے کے اشخاص کا لباس کیا تھا۔ وغیرہ وغیرہ۔ دوسرے تلازمۂ خیال کا اصول۔ یہ دوسرا اصول جس طرح برتا گیا اس میں یہ ضرورت پیش نہیں آئی کہ اردو نثر میں کوئی تبدیلی کی جائے۔ بس ایک خیال یا ایک تصویر کا سلسلہ دوسرے خیال یا تصویر سے ملاتے چلے گئے۔ البتہ پہلا اصول برتنے میں ذرا دشواری پیش آئی ہماری پرانی نثر میں خارجی چیزوں کا بیان تو ملتا ہے مگر فہرست کے طریقے سے۔ کسی چیز کی نوعیت یا خامیت بتانے کی ضرورت نہیں سمجھی جاتی۔ عموماً اسم سے پہلے بس ایک صفاتی لفظ یا فقرہ ہوتا ہے۔ انگریزی میں یہ چیز عام ہے کہ اگر میز کا ذکر آگیا تو ساتھ ساتھ یہ بھی بتایا جائے کہ میز کون سی لکڑی کی تھی۔ شکل کیسی تھی، رنگ کیا تھا، کوئی حصہ ٹوٹ گیا ہے تو اس کا بیان بھی اسی جملے میں شامل ہوگا۔ اب اردو ادب میں یہی صلاحیت پیدا کرنی تھی کہ ایک چیز کے متعلق کئی کئی صفاتی کلمے ایک ہی جملے کے اندر آسکیں۔ ۱۹۳۶ء کے بعد والے نثرنگاروں نے بیان کے صرف ایک مسئلے سے الجھنے کی کوشش کی ہے۔ یہ مسئلہ پہلے موپاساں کے ترجمے کے سلسلے میں پیش آیا تھا۔ ان دنوں اس قسم کے بیانیہ جملے کا لفظی ترجمہ بہت ناگوار گزرتا تھا، بہرحال آہستہ آہستہ لوگوں کو اس کی عادت پڑ گئی۔ جہاں تک میں سمجھ سکتا ہوں، نثر کا یہ مسئلہ ابھی تک خاطر خواہ طور پر حل نہیں ہو سکا۔ اس ضمن میں دو باتیں ہوتی ہیں، یا تو صفاتی کلمات کو اسم سے دور ہٹا کر ضمنی جملے کی شکل دے دی جاتی ہے۔ یعنی تصویر کے ہر ٹکڑے کو ایک دوسرے سے الگ کر دیا جاتا ہے اور آپ اصل چیز کو اس کے اجزا سمیت ایک نظر میں نہیں دیکھ سکتے۔ ہر جز پہلے الگ الگ نظر آتا ہے۔ اس کے بعد پڑھنے والے کا دماغ ان ٹکڑوں کو آپس میں جوڑ لیتا ہے۔ اجزا کل کے اندر دکھائی نہیں دیتے۔ بلکہ اجزا کے مجموعے سے آہستہ آہستہ پوری شکل بنتی ہے۔ دوسری ترکیب یہ ہے کہ اس طرح کا جملہ لکھ دیا۔ جیسے انگریزی میں لکھا جاتا۔ یہ بات اب ہمیں کڈھب نہیں معلوم ہوتی۔ کیونکہ پندرہ سولہ سال کے عرصے میں ہم مانوس ہو چلے ہیں۔ مگر اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ مسئلہ حل ہو چکا۔

البتہ کام چل جاتا ہے۔

توہم لوگوں نے اپنی ادبی تحریروں میں نثر کے صرف ایک مسئلے کو تسلیم کیا تھا۔ لیکن اسے بھی شعوری طور پر حل کرنے کی کوشش نہیں کی۔ اس کے علاوہ اور جو مسائل ہو سکتے تھے ان کی طرف تو غیر شعوری طور پر بھی کوئی توجہ نہیں ہوئی۔ ہمارے ادیب تو بس اٹکل سے لکھتے رہے ہیں۔ بات یہ ہے کہ ہمارے ادیبوں کو یا تو غمِ دوراں ستاتا رہتا ہے یا غمِ جاناں۔ ان دونوں کے معنی ہیں اپنے جذبات کا غم۔ اپنے فن کی فکر انھوں نے کبھی نہیں کی۔ ہمارے ادیبوں نے اپنے آپ کو حساس یا نیک یا رحم دل انسان ثابت کرنے کی کوشش تو بہت کی ہے، لیکن اچھا لکھنے والا بننے کی ضرورت کبھی محسوس نہیں کی، ہمارے ادیب جذبات کے ذریعے لکھتے ہیں، الفاظ کے ذریعے نہیں۔ ان کے لئے الفاظ تو بس نالیوں کی طرح ہیں، جن میں جذبات بہتے چلے جاتے ہیں۔ البتہ ایک عصمت چغتائی ایسی ہیں جو کبھی کبھی تجربے کو الفاظ کی شکل میں محسوس کر سکتی ہیں اور لہجے کے ذریعے تجربے کی تعریف پیش کر سکتی ہیں۔ پچھلے چار پانچ سال کے دوران میں منٹو نے بعض اوقات الفاظ کو تجربے کی تفتیش کا ذریعہ بنایا ہے۔ یا پھر عزیز احمد نے صرف ایک جگہ یعنی "تصورِ شیخ" میں تصوف کی اصطلاحوں کے ذریعے تجربے کی مخصوص نوعیت بیان کی ہے، اور ثانوی طور پر ان سے طنز کا کام بھی لیا ہے۔ بہر حال فی الجملہ نئے ادیبوں نے وسائل اظہار یا نثر کے مسائل کا مطالعہ نہیں کیا۔

اوّل تو ہم اپنے ادیبوں کی تحریر میں صرف جذبہ دیکھتے ہیں، نثر کی حیثیت سے کبھی غور نہیں کرتے۔ کسی ادیب کی تعریف اس لحاظ سے عموماً یہ ہوتی ہے کہ اس کی نثر میں بڑی "سلاست" اور "روانی" ہے۔ یہ خوبی عام طور سے صاف سیدھے اور "چھوٹے چھوٹے" جملوں کی مدد سے رونما ہوتی ہے۔ اوّل تو نثر کی ساری خوبیوں کو صرف ایک "روانی" تک محدود کر دینا ہی غلط ہے۔ آخر ایسے تجربے بھی ہوتے ہیں جن کے اظہار میں روانی سے تجربہ مسخ ہو کے رہ جاتا ہے۔ یا کم سے کم تجربے کی نامیاتی وحدت برقرار نہیں رہتی۔ بلکہ تجربہ

الگ الگ ٹکڑوں میں بٹ جاتا ہے۔ پھر "روانی" کی تعریف کرتے ہوئے ہمیں یہ بھی تو دیکھنا چاہیے کہ ہر چیز کی روانی بھی تو ایک جیسی نہیں ہوتی۔ یوں تو نالی میں بھی روانی ہے اور دریائے سندھ میں بھی لیکن دونوں میں فرق کتنا ہے۔ صرف روانی کہہ دینے سے کام نہیں چلتا۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ کیا چیز رواں ہے اور اس کی رفتار اپنی نوعیت کے اعتبار سے کس قسم کی ہے اور پھر رواں ہے تو کس جگہ۔ سیدھے سادے ابتدائی جذبات کی رفتار اور ہوگی پیچیدہ تجربات کی اور۔ پھر جب خیال اور جذبہ مل جائے تو اور۔ ان سب سے ایک ہی قسم کی روانی طلب کرنا تخلیق کا گلا گھونٹنے کے برابر ہے۔ اس کے علاوہ ایک بات یہ بھی زیرِ نظر رکھنی چاہیے کہ پڑھنے والوں کا دماغ کس نوعیت کا ہے۔ جہاں یہ نثر رواں ہے۔ ممکن ہے کہ پڑھنے والوں کا دماغ پیچیدہ جذبے یا خیال کی تاب نہ رکھتا ہو اور نثر کو رواں ہونے کی اجازت ہی نہ دے۔ دریا کی روانی کا تصور اس زمین کو جانے بغیر مکمل ہی نہیں ہو سکتا۔ جہاں وہ دریا بہہ رہا ہے۔ اس قسم کی اصطلاحیں فراوانی سے اور بے احتیاطی کے ساتھ استعمال ہونے لگیں تو تخلیقی کاوشوں کو صدمہ پہنچتا ہے۔ اصل میں ہمارے یہاں "روانی" کا مطلب یہ ہو گیا ہے کہ دماغ کے اوپر بوجھ نہ پڑے اور دماغ قطعی انفعال کی حالت میں بھی نثر سے کچھ نہ کچھ اخذ کر سکے۔ یا یوں کہیے کہ دماغ معطل رہے اور جذبات متاثر ہوتے رہیں۔ مرے کو ماریں شاہ مدار۔ ایک تو ہمارے ادیبوں کی تخلیقی کاوش میں ویسے ہی اضمحلال پیدا ہو چکا ہے۔ اوپر سے نقادوں نے مبہم الفاظ مبہم طریقے سے استعمال کر کے لکھنے والوں اور پڑھنے والوں دونوں کو ایسی چیز کی چاٹ لگا دی ہے جس میں دماغ کی کم سے کم ضرورت پیش آئے اور ذہن کو الگ رکھ کے ادب لکھا اور پڑھا جا سکے۔

یہی حال چھوٹے چھوٹے جملوں کا ہے۔ اس خوبی کی اتنی تعریف بھی سہل انگاری کا نتیجہ ہے۔ پتہ نہیں چھوٹا جملہ بذاتِ خود ایک ادبی خوبی کیسے بن گیا۔ مزے کی بات یہ ہے کہ شہادت

کے طور پر انگریزی کے جدید مصنفوں کی مثال پیش کی جاتی ہے۔ اگر یہ بات درست بھی تسلیم کر لی جائے تو بھی بہرحال انگریزی کے ادیبوں نے تو چھوٹے جملے کو شعوری طور سے انتخاب کیا ہے۔ ان کے یہاں بڑے سے بڑے جملے کی تین سو سالہ روایت موجود تھی۔ اگر وہ چھوٹا جملہ لکھیں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ اسلوب کا کوئی خاص تجربہ کر رہے ہیں، لیکن ننگی کیا نہائے گی اور کیا نچوڑے گی۔ ہمارے یہاں اُردو میں بڑے جملے کی روایت ہی کب پیدا ہوئی تھی جو چھوٹے جملے کے استعمال میں کوئی خاص خوبی ہو۔ اُردو تو اُردو بڑا جملہ تو فارسی میں بھی نہیں ملتا۔ یہ ٹھیک ہے کہ بعض فارسی نثر نگاروں نے تین تین صفحے لمبا جملہ لکھ مارا ہے۔ لیکن ایک ہی قسم کی چیزوں یا مطالب کی فہرست بنا کے رکھ دینے کو بڑا جملہ نہیں کہتے۔ اگر اس فہرست کو چھوٹا کر دیا جائے یا بڑھا دیا جائے تو بھی جملے کی ساخت یا نامیاتی ترکیب میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ بنیادی طور سے وہ رہتا ہے چھوٹا ہی جملہ۔ کم سے کم اُردو میں تو بڑے جملے کا مطلب کبھی سمجھا ہی نہیں گیا۔ نہ کبھی اس کی ضرورت محسوس ہوئی۔ چنانچہ ہمارے یہاں چھوٹا جملہ لکھنا کوئی خوبی نہیں، بلکہ مجبوری ہے۔

لہٰذا ہماری نثر کا سب سے پہلا مسئلہ تو یہی ہے کہ بڑا اور پیچیدہ جملہ کیسے لکھا جائے۔ بڑا جملہ میں نے اس وجہ سے کہہ دیا کہ کوئی موزوں اصطلاح اس وقت مجھے نہیں سوجھی۔ ورنہ میرا مطلب محض جملے کی طوالت سے نہیں ہے۔ "اور"، "اگر مگر"، "لیکن" وغیرہ لگا کے جملوں کو جوڑتے چلے جایئے سے بڑا جملہ نہیں بنتا، جملوں کا مجموعہ ضرور بن سکتا ہے۔ بڑے جملے میں ایک تعمیری احساس ہونا چاہئے۔ جزوی فقروں کا آپس میں ایک نامیاتی رشتہ اور ایک جگہ ہونی چاہیئے۔ بڑا جملہ تو وہ ہے جس کی نشو و نما اپنے اندر سے ہو۔ محض ادھر ادھر کے ٹکڑوں کو ایک جگہ جمع نہ کر دیا گیا ہو۔ بڑے جملے کا ایک مصرف یہ ہے کہ کسی خیال کے مختلف پہلو بیک وقت پیش کئے جائیں۔ اوّل تو اس قسم کی ضرورت ہمارے لکھنے والوں کو پیش ہی نہیں آتی لیکن اگر کہیں سے اس طرح کا کوئی خیال مستعار لیا یا ترجمہ کیا تو "اور"

یا "لیکن" لگا کے جملے کو دو حصّوں میں تقسیم کر دیا۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ خیال بھی دو حصّوں میں بٹ جاتا ہے۔ بلکہ ایک خیال کے دو بن جاتے ہیں۔ جن میں سے ایک پہلے آیا، دوسرا بعد میں یا دوسرا خیال پہلے خیال کی ترمیم کے طور پر آیا۔ یہ ذہنی عمل اس عمل سے بالکل مختلف ہے، جس میں خیال کے کئی پہلو ایک ساتھ نظر کے سامنے آتے ہیں، یا خیال اپنی پیچیدگیوں سمیت ایک ساتھ پیدا ہوتا ہے اور جس کا اظہار بھی اس طرح ہونا چاہیئے کہ یہ نوعیت برقرار رہے۔ اصل میں حقیقت بھی یہ ہے کہ ابھی ہم نے سوچنا ہی نہیں سیکھا۔ ہمارا ذہنی عمل بچّوں کا سا ہے۔ جو کسی خیال کو صرف ٹکڑے ٹکڑے کر کے جذب کر سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ہمارے یہاں بڑے جملے کی ضرورت محسوس ہی نہیں ہو سکتی تھی۔

خیر، خیال کو چھوڑیئے محض تصویریں پیش کرنے کا معاملہ لیجیئے۔ بڑے جملے کا ایک اور مصرف یہ ہے کہ کسی چیز کا بیان اس طرح ہو کہ اس کے اجزاء اور کُل الگ الگ نہیں، بلکہ بیک وقت نظر آسکیں۔ یہ صلاحیت بھی ہماری نثر میں ابھی تک نہیں آئی۔ ترجموں کی مدد سے ہماری نثر نے کسی چیز کی جزوی، تفصیلات کی فہرست تو بنانا سیکھ لیا ہے لیکن ان تفصیلات کو ایک مکمل وحدت کی شکل دینا اُسے نہیں آیا۔ وہ نظر جو کُل اور جزو دونوں کا احاطہ بیک وقت کر سکے۔ ہمارے پاس ہے ہی نہیں۔ ہمارے یہاں بیانیہ نثر کا مطلب ہے اُچک پھاند۔ ایک چیز سے اُچھلے تو دوسری پہ آرہے۔ وہاں سے چلے تو تیسری پہ۔ بلکہ ہمیں تو کسی چیز کے ٹھہر کے دیکھنا بھی نہیں آیا۔ ہماری نثر چیزوں کے تاثراتی بیان پر قادر نہیں۔ یہی دیکھیے نا کہ اسم کے ساتھ دو سے زیادہ صفتوں کا استعمال ہمارے ذوق پر گران گزرتا ہے۔ ہمارے ذہن کی ایک ساخت اسی سے ظاہر ہے کہ ہماری قواعد میں عموماً صفت کو اسم صفت کہا جاتا ہے۔ اس میں ایک اچھی بات ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ہم صفت کو ایک تجریدی چیز نہیں بلکہ ٹھوس چیز سمجھتے ہیں۔ لیکن دوسرا مطلب یہ ہے کہ ہم صفت اور موصوف کو الگ نہیں کر سکتے۔ یعنی جس طرح وحشیوں کی زبان میں "لال چڑیا" کے لیے تو ایک لفظ ہوتا ہے۔ مگر

"لال" کے لئے کوئی لفظ نہیں ہوتا۔ جب تک صفت کو موصوف سے الگ کرنے کی طاقت ذہن میں نہ آئے اس وقت تک تخلیقی تخیل پوری قوت کے ساتھ کام نہیں کر سکتا۔ یعنی اختلافات میں مماثلت نہیں ڈھونڈ سکتا۔ اس معاملے میں ہمیں غزل نے خراب کیا ہے۔ اگر شاعری محض علامتوں پر موقوف ہو کے رہ جائے تو پھر چیزوں کا براہ راست اور حسیاتی تاثر حاصل کرنے کی ضرورت نہیں رہتی۔ غزل کی شاعری ہمارے ذہنوں پر ایسی غالب رہی ہے کہ ہم چیزوں کو نہیں دیکھ سکے۔ چیزیں علامتیں بن جائیں تو پھر چیزیں نہیں باقی رہتیں۔ اور نہ ہمارے حواس خمسہ کو اپنی طرف کھینچتی ہیں۔ چنانچہ اُردو نثر میں چیزوں کے حسیاتی ادراک کی صلاحیت ابھی تک پیدا ہی نہیں ہوئی۔ ہماری نثر چیزوں کے نام تو گنوا سکتی ہے، مگر انھیں ایک انفرادی وجود، اور شخصیت عطا نہیں کر سکتی۔ جب اُردو نثر ایک چھوٹا سا حسیاتی تاثر پیش کرنے میں ڈگمگا جاتی ہو تو پھر ایک پیچیدہ تصویر پیش کرنا اور اس کے لئے ایک پیچیدہ جملہ بنانا تو دور کی بات ہے۔

نثر کو صرف بیان کا وسیلہ نہیں بلکہ تخلیقی عمل مانا جائے تو اس میں استعاروں کے بغیر کام نہیں چلتا۔ لیکن ہمارے یہاں شروع سے روانی، سلاست اور صفائی پر اتنا زور دیا گیا ہے کہ لکھنے والے ہر مشکل اور پیچیدہ تخلیقی عمل سے گھبراتے ہیں۔ محض وضاحت کی خاطر تشبیہیں تو ہماری نثر میں اکثر استعمال ہوئی ہیں۔ لیکن تخلیقی استعاروں کی مثالیں بڑی کاوش کے بعد ہاتھ آئیں گی۔ غزل کی علامتوں والی شاعری نے یہاں پھر ہمارے تخیل کو محدود کر دیا ہے۔ ہمارے استعارے عموماً ایک لفظ کے ہوتے ہیں۔ غزل میں کسی لمبی چوڑی تصویر کو استعارہ بنانا ممکن بھی نہیں تھا، کیونکہ دو مصرعوں میں سارا مطلب ادا کرنا پڑتا ہے چنانچہ ہماری نثر نے بھی یہ بات نہیں سیکھی کہ کوئی پیچیدہ تصویر ایک حیثیت بھی رکھتی ہو اور ساتھ ہی ساتھ استعارہ بھی ہو۔ قصہ یہ ہے کہ ہماری نثر عموماً تشریح و توضیح والی ذہنیت رکھتی ہے۔ تخلیقی ذہنیت نہیں۔ اسی لئے ہمارے نثر نگاروں سے نثر کی کوئی خوبی مسلسل برقرار

نہیں رکھی جا سکتی۔ اُردو کے بڑے سے بڑے نثر نگار کو لے لیجئے۔ ایک پورا صفحہ آپ ایسا نہیں نکال سکتے جس میں پنج عیب شرعی موجود نہ ہوں۔ اور کچھ نہ ہوگا تو بیان میں ڈھیلا پن آجائے گا۔ جملوں کا ربط ٹوٹ جائے گا، بھرتی کے لفظ اور فقرے آجائیں گے۔ غرض ہمارے اچھے سے اچھے نثر نگار کا سانس بیچ ہی میں ٹوٹ جاتا ہے اور بیچارا تھوڑی دیر ہانپنے کے بعد پھر آگے بڑھتا ہے۔ یہاں تک کہ روانی، سلاست اور صفائی کی خوبیاں تک دس پندرہ سطروں سے آگے نہیں چلتیں۔ بیچ میں سلسلہ ٹوٹ جاتا ہے تو ہمارے لکھنے والوں کی سب سے بڑی خامی شروع سے یہ رہی ہے کہ ان کا ذہنی عمل چاہے کسی قسم کا بھی ہو، بہر حال اس میں تسلسل نہیں ہوتا۔ بس رہ رہ کے بجلی سی چمکتی ہے، اور پھر غائب ہو جاتی ہے۔ قصہ یہ ہے کہ ہماری نثر ایسے زمانے میں پیدا ہوئی جب کوئی بڑی ذہنی تحریک ہمارے معاشرے میں موجود نہیں تھی —— اور نہ آج تک پیدا ہوئی۔ یوں ہونے کو سیاسی، معاشرتی یا مذہبی تحریکیں سامنے آتی رہی ہیں، لیکن میرا مطلب اس قسم کی ذہنی تحریک سے ہے جو خود ذہن پر غور کرے۔ اس کے بغیر آدمی کو سوچنا نہیں آتا اور مسلسل اور مربوط فکر کی صلاحیت کے بغیر نثر بھی ترقی نہیں کر سکتی۔ شعر البتہ کہا جا سکتا ہے ویسے بھی دیکھئے تو مشرق میں نثر شعر کے برابر کبھی نہیں پہنچ سکی۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے۔ کہ مشرق جز میں کل اور کل میں جُز دیکھنے کا بے طرح عادی ہے۔ نثر میں جز اور کل دونوں پر ایک سی توجہ صرف کرنی پڑتی ہے اور جب اجزا کا پھیلاؤ سو دو سو صفحے ہو تو جزو اور کل کا تعلق قائم رکھنے کے لئے بڑی ذہنی قوت درکار ہے۔ اس لئے آسان ترکیب یہ ہے کہ اجزا کو اپنی اپنی جگہ حسین بنا دیا جائے۔ جُزو میں کل کھنچ سمٹ ہی آئے گا۔

چنانچہ ہماری نثر کا یہ جھول جھال غالباً اسی بنیادی تصور کا نتیجہ ہے۔ پھر ایک اور بات بھی ہو سکتی ہے۔ مشرق کی توجہ کا مرکز ہے وجود محض، مغرب وجود میں آنے کے عمل کو دیکھتا ہے۔ اسی لئے مغربی نثر کے لئے تو ذرا ذرا سی تفصیل اہم ہے۔ کیونکہ اگر

جز بگڑ گیا تو کُل پورا نہیں ہو سکے گا۔ مشرقی نثر کے حساب سے کُل تو بہر حال موجود ہے۔ اور موجود رہے گا۔ جُز بگڑ جائے گا تو بگڑ جائے کُل کا حسن ذہن مطلق میں ثابت و سالم ہے۔ یہ نقطۂ نظر ہماری رگ و پے میں اس طرح بیٹھ گیا ہے کہ مغربی اثر کے نکالے بھی ابھی تک نہیں نکلا۔

ہماری نثر میں ایک اور خامی شروع سے لے کر آج تک ویسی کی ویسی موجود ہے۔ جذبے اور خیال کو ایک دوسرے میں سمونا یا خیال کو جذبے اور جذبے کو خیال میں تبدیل کرنا ہماری نثر کی طاقت سے باہر رہا ہے۔ خیال کی نثر تو درحقیقت ہمارے یہاں کبھی پیدا ہی نہیں ہوئی۔ ابوالکلام آزاد اور نیاز فتح پوری کی نثر بھی خیال محض کی نثر نہیں۔ بلکہ اپنے جذبات کے بارے میں کوئی نہ کوئی خیال پیدا کرنے کی کوشش ہے۔ ہماری نثر تو فی الجملہ یا تو بیان کی نثر رہی ہے یا جذبے کی" اور جذبہ بھی وہ جس سے لوگ اچھی طرح واقف ہوں اور جسے فوراً پہچان لیں ــــــــــ بنیادی جبلتوں کے اظہار کی نثر نہیں۔ بلکہ فقط ابتدائی جذبات کے سلسلے میں بھی ہماری نثر محض بیان سے آگے نہیں پہنچی۔ درحقیقت ہمیں ان ابتدائی جذبات کا تجزیہ کرنا تک نہیں آیا۔ کیونکہ تجزیے میں عقلی اور فکری عناصر کی شمولیت لازمی ہے۔ بعض افسانہ نگاروں نے ایسے تجزیے کی تھوڑی بہت کوشش تو کی۔ لیکن نقادوں نے اور ان کے زیر اثر پڑھنے والوں نے انھیں آگے چلنے نہیں دیا۔ جہاں افسانہ نگار جذبات کے بیان سے ہٹا اور فوراً اعتراض ہوا کہ یہ افسانہ ہے یا مقالہ۔ ہمارے نقادوں نے دو الگ الگ خانے بنا رکھے ہیں، ایک تو ہے افسانے کی زبان، دوسری ہے مقالے کی زبان، اور ان دونوں کو نقاد آپس میں گڈمڈ نہیں ہونے دینا چاہتے۔ یعنی انھیں اصرار ہے کہ جذبہ اور خیال الگ الگ رہے۔ جذبے پر خیال کی پرچھائیں بھی نہ پڑنے پائے۔ اگر ۱۹۳۶ء میں نئے ادیبوں کے ساتھ ساتھ ایسے نقاد بھی پیدا ہوئے ہوتے جو براہِ راست تخلیقی عمل سے دلچسپی رکھتے اور اس کا مطالعہ کر سکتے تو پندرہ سولہ سال کے عرصے میں پڑھنے والے بھی اسالیب بیان کے نئے تجربات کو قبول کر سکتے۔ بلکہ نئے تجربات کا مطالبہ کرتے۔ لیکن جب نقادوں کی طرف سے

کوئی رہنمائی نہ ملے تو پڑھنے والوں میں خود اطمینانی اور ذہنی اضمحلال پیدا ہوجانا فطری بات ہے۔ پھر جب پڑھنے والوں کی طرف سے کوئی مطالبہ نہیں ہوتا تو لکھنے والے بھی اپنے تخلیقی عمل سے دل چسپی لینا چھوڑ دیتے ہیں۔ غرض نتیجہ یہ ہوا ہے کہ پڑھنے والے لکھنے والوں کو خراب کر رہے ہیں، اور لکھنے والے پڑھنے والوں کو، اُردو نثر نئی نئی صلاحیتیں تو کیا پیدا کرتی۔ جتنی صلاحیتیں خود اس کے اندر موجود تھیں، انھیں بھی پھپھوندی لگ رہی ہے۔ سچی بات یہ ہے کہ ہم آج کل جو نثر لکھ رہے ہیں وہ اُردو کے ابتدائی قاعدے کی نثر ہے — کتا آیا، بلی گئی۔ فی الحال ہماری نثر اس سے زیادہ پیچیدگی یا نفاست کی متحمل نہیں۔ اور یہ صورتِ حال اس وقت تک بدلے گی بھی نہیں جب تک کہ اردو نثر کے تمام اسالیب بیان کا مکمل جائزہ نہ لیا جائے — صرفیوں اور نحویوں کے نقطۂ نظر سے نہیں، بلکہ تخلیقی کام کرنے والوں کے نقطۂ نظر سے۔

۱۹۵۴ء

گر ترجمے سے فائدہ اخفائے حال ہے

ایزرا پاؤنڈ نے کہا ہے کہ جو دور تخلیقی ادب کے لحاظ سے عظیم ہوتا ہے، وہ ترجموں کے لحاظ سے بھی عظیم ہوتا ہے۔ یا تخلیق کا دور ترجمے کے دور کے بعد آتا ہے۔ مثال کے طور پر انگریزی میں ایلزبتھ کا زمانہ پاؤنڈ کی رائے میں اووڈ کا مترجم گولڈنگ اتنا بڑا شاعر ہے کہ اس کا مقابلہ ملٹن سے کیا جا سکتا ہے۔ پھر انگریزی میں دو ایک ترجمے ایسے ہوئے ہیں جو بعض اعتبار سے اصل کتاب سے بھی بڑھ گئے ہیں۔ مثلاً سترہویں صدی میں رابلے کا ترجمہ جو سر ٹامس ارکرٹ نے کیا تھا۔ یا ہمارے زمانہ میں پروست کا ترجمہ جو اسکاٹ مونکریف نے کیا ہے اور خود مصنف کی رائے میں اصل سے بہتر ہے۔

ترجموں کے متعلق پاؤنڈ کی رائے کا اطلاق ہمارے ادب پر بھی ہوتا ہے۔ جب ساری دنیا کے ادب کا ذکر ہو تو اردو ادب کے کسی دور یا کسی شاعر کے متعلق "عظیم" کا لفظ استعمال کرتے ہوئے ہچکچاہٹ ہوتی ہے۔ بہرحال ہمارے یہاں جس قسم کی بھی عظمت ہو، اس کا کچھ نہ کچھ تعلق ترجموں سے ضرور ہے۔ اردو ادب کے آغاز سے لے کر غالب کے زمانے تک ترجمے چاہے زیادہ نہ ہوئے ہوں، لیکن ہمارے شاعر دو قسم کی کوششیں کر رہے تھے۔ ایک طرف تو وہ فارسی

کے اسالیب اور تصورات کو اپنی زبان کے سانچے میں ڈھال رہے تھے۔ دوسری طرف خود اپنی زبان کا ایک مزاج اور ایک روح متعین کرنی چاہتے تھے۔ یہ بالکل وہی چیز ہے جو تیرھویں اور چودھویں صدی میں اٹلی اور انگلستان کے شاعروں نے فرانسیسی کے زیر اثر اپنی اپنی زبانوں کے لیے کی۔

پھر جب مغرب کا اثر پڑنا شروع ہوا تو سرشار جیسے ناول نگار نے "ڈان کوئکزٹ" کا ترجمہ کیا۔ سروانٹیز کے طفیل اردو میں کم سے کم دو ناول وجود میں آئے۔ ایک تو "فسانۂ آزاد" دوسرے "حاجی بغلول"۔ خیر اتنا تو صاف ظاہر ہے کہ سرشار کی تخلیق اور اُن کے ترجمے میں بہت گہرا رشتہ ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ "خدائی فوجدار" ترجمے کے لحاظ سے کیسا ہے؟ پہلی بات تو یہ ہو کہ سرشار نے ترجمہ کیا ہی نہیں۔ بلکہ اصل کہانی کو دیسی لباس پہنایا ہے۔ اس میں انھیں کھینچ تان بھی کرنی پڑی ہے اور ٹھونس ٹھانس بھی۔ اس طرح کتاب کے بعض حصے بالکل مہمل ہو کے رہ گئے ہیں۔ پھر انھوں نے سروانٹیز کو پوری طرح سمجھنے کی کوشش بھی نہیں کی۔ غالباً انھیں پوری طرح سمجھنے کی ضرورت بھی نہیں تھی۔ کیونکہ سرشار کے زمانے میں معاشرتی تبدیلیاں شروع تو ہو گئی تھیں۔ لیکن صدیوں کے عرصے میں اس معاشرے نے جو شکل اختیار کر لی تھی۔ وہ کم سے کم ظاہری طور پر باقی تھی اور میرا خیال ہے کہ ایک مربوط معاشرے میں رہنے والا آدمی کسی دوسرے معاشرے کے ادب کو پوری طرح نہیں سمجھ سکتا۔ اس کے اعصاب ہی اجنبی تجربات کو قبول نہیں کرتے۔ دوسروں کے ادب کو پوری طرح سمجھنے کی فکر یا خواہش تو ہم جیسے لوگوں کو ہوتی ہے جو ایک خلا میں رہتے ہوں۔ مثلاً یورپ نے ہی مشرق کے فلسفوں کو انیسویں صدی میں سمجھنا شروع کیا جب مغربی سماج کی بنیادیں ہلنے لگی تھیں اس لیے اگر سرشار نے ایک مغربی شاہکار کو ترجمہ یا اخذ کرتے ہوئے بگاڑ کے رکھ دیا تو اس میں ہنسنے کی کوئی بات نہیں۔ انھوں نے اس کتاب میں اتنا ہی پڑھا جتنا ان کے معاشرے نے پڑھوایا۔ چلیے ترجمے کے لحاظ سے ایک خرابی تو "خدائی فوجدار" میں یہ ہوئی۔ اس سے بھی بڑی خرابی

اس میں یہ ہے کہ اس کی عبارت ناہموار ہے۔ چار جملے بے ڈھنگے آدھا صفحہ مزے لے لے کے لکھا ہے تو آدھے صفحے میں گھاس کاٹی ہے۔ اس پر جتنے بھی اعتراض کئے جا سکتے ہیں وہ مجھے قبول ہیں اور میں اُسے اُردو کی بڑی کتابوں میں بھی نہیں شمار کرتا۔ لیکن میں اس کے متعلق وہی بات کہنے کو تیار ہوں جو ایزرا پاؤنڈ نے ہومر کے پوپ والے ترجمے کے بارے میں کہی ہے۔ لوگ شکایت کرتے ہیں کہ پوپ کے ترجمے میں ہومر وہ نہیں رہا جو اصل یونانی میں ہے۔ پاؤنڈ کی رائے ہے کہ پوپ نے ہومر کو چاہے کچھ کا کچھ بنا دیا ہو لیکن کم سے کم "کچھ تو بنایا ہے"۔ سرشار نے بھی سروانٹیز کا ترجمہ کرتے ہوئے "کچھ تو بنایا ہے"۔ یہ ایسی بات ہے جو سرشار کے بعد آنے والے ایک مترجم کے بارے میں بھی نہیں کی جا سکتی۔ کم سے کم یہ ایک ایسی کتاب ہے جس کا نام آپ اُردو نثر کی وقیع کتابوں میں سے خارج نہیں کر سکتے۔ اس میں بھی کچھ بھی نہ سہی اتنا تو ہے اس کا تیس چالیس فی صدی حصہ دل چسپی سے پڑھا جا سکتا ہے۔ اُردو میں مغربی ادب کے جو ترجمے ہوئے ہیں ان کی کیفیت نظر میں رکھیں تو اتنی بات بھی غنیمت معلوم ہوتی ہے۔

نیاز فتح پوری والے دَور میں براہ راست ترجموں کی تعداد چاہے کم ہو، لیکن جس قسم کی لجلجی رومانیت اور جمال زدگی ان لوگوں نے پیدا کرنی چاہی وہ بھی اخذ اور ترجمے کرنے والی ذہنیت کا نتیجہ ہے۔ میں نے ان لوگوں کی تحریریں کہیں لڑکپن میں پڑھی تھیں۔ اس کے بعد پھر ہمت نہیں پڑی۔ "کچھ غم دوراں کچھ غم جاناں" ہی کیا کم ہے جو اوپر سے بکری پالی جائے۔ اس لئے مجھے معلوم نہیں کہ ان لوگوں نے کن مغربی ادیبوں سے اثر لیا اور کن افسانوں کے ترجمے کئے۔ ایک آسکر وائلڈ کا اثر تو مسلّم ہے۔ کیونکہ ان کی تحریروں میں جابجا آسکر وائلڈ کے خیالات بری طرح ترجمے کئے ہوئے بکھرے پڑے ہیں۔ دوسرا اثر شاید گیٹے کے "ورٹر" کا ہے۔ بہرحال انھوں نے آسکر وائلڈ کی سی چستی پیدا کرنے کے لئے ایک تجربہ یہ ضرور کیا کہ بغیر فعل کے جملے لکھے جائیں۔ ایسے جملوں سے اُردو نثر کو کیا نقصان پہنچا۔ یہ تو میں پہلے کئی دفعہ کہہ چکا ہوں، لیکن کبھی، کبھی دُم کٹے جملوں کی ضرورت پیش آتی ہے۔ خصوصاً اس لئے

کہ اُردو میں جملہ فعل پر ختم ہوتا ہے اور "تا تھا" "تے تھے" وغیرہ کی تکرار نثر کے آہنگ کو برباد کرکے رکھ دیتی ہے۔ پھر ذرا جملہ لمبا ہوجائے تو اس میں چار پانچ دفعہ "کا" "کی" "کے" "کہ" آتا ہے۔ یہ ایک مستقل دردِ سر ہے۔ میں تو بعض دفعہ جھنجلا کے یہ کہنے لگتا ہوں کہ ایسی زبان میں اچھی نثر لکھی ہی نہیں جاسکتی۔ بہرحال مریل جمال پرستوں نے اس مسئلہ کا ایک حل ضرور پیش کیا تھا جو کبھی کبھی مفید ثابت ہوسکتا ہے اور یہ چیز بھی آسکر وائلڈ کے خیالات کا ترجمہ کرنے کے سلسلہ میں ہاتھ آئی۔

۱۹۳۶ء کے آس پاس جو ترجمے فرانسیسی اور روسی افسانوں کے ہوئے ان سے اردو نثر نے غیر جذباتی بیان اور ایک ہی جملہ میں کسی چیز کے مختلف اجزاء کے نام گنوانے کا طریقہ سیکھا۔ آج اردو افسانوں میں عام طور پر جو زبان استعمال ہوتی ہے وہ انھیں ترجموں کی بدولت وجود میں آئی ہے۔ اس زمانے میں ترجمے تو بیسیوں لوگوں نے کئے۔ لیکن اگر کسی ایک آدمی کو مثال کے طور پر پیش کرنا ہو تو منٹو کا نام لیا جاسکتا ہے۔ آج کل کی افسانوی زبان کے تعین میں منٹو کے ترجموں کو جو دخل ہے اُسے نہیں بھولنا چاہیئے۔ لیکن دوسری طرف یہ بھی حقیقت ہے کہ اس دور کے ترجموں نے ان دو باتوں کے علاوہ ہماری نثر کو اور کچھ بھی نہیں سکھایا یا نثر نگاری کے سلسلہ میں روسی افسانے ہمیں کیا سکھاتے ہیں، اس سوال کا میں کوئی جواب نہیں دے سکتا۔ کیونکہ میں ایسی کتابیں نہیں پڑھ سکتا جن میں روح کو مادی چیزوں سے الگ کرلیا گیا ہو۔ لیکن اس ذاتی تعصب سے قطع نظر ویسے بھی مجھے شبہہ یہ ہے کہ دوستوئفکی کے ناول پڑھنے سے روح میں تلاطم چاہے جتنا ہو، لیکن آدمی کی نثر خراب ہوجاتی ہے۔ پھر دوستوئفکی چاہے جتنا بڑا ادیب ہو، لیکن عموماً یہی دیکھنے میں آیا ہے کہ جس نے اس سے اثر لیا وہ عمر بھر لڑکا ہی بنا رہا۔ اردو افسانے پر تو خیر اس کا اثر ہی کتنا ہے۔ لیکن ہندی کے دو ایک افسانہ نگار میں نے ایسے دیکھے ہیں جنھیں دوستوئفکی نے خراب خراب کیا۔ ممکن ہے بیدی کے افسانوں کی خرابیاں بھی اسی اثر کا نتیجہ ہوں۔ بہرحال مجھے

نہیں معلوم کہ روسی افسانے پڑھ کے آدمی معقول نثر لکھنا سیکھ سکتا ہے یا نہیں۔ لیکن افسوس کی بات یہ ہے کہ ہمارے یہاں موپاساں کے افسانے اتنے پڑھے گئے اور ہم نے اس سے موضوع کے انتخاب کے علاوہ اور کچھ بھی نہیں سیکھا۔

خیر، اب اپنے زمانے کی طرف آئیے۔ آجکل ترجموں کی ضرورت شدت سے محسوس کی جا رہی ہے اور کچھ برے بھلے ترجمے ہو بھی رہے ہیں۔ لیکن ترجموں کا ہونا یا نہ ہونا ایسی اہم بات نہیں۔ سوچنے کی بات یہ ہے کہ اُن سے ہمارے تخلیقی ادب پر کیا اثر پڑ سکتا ہے۔ ابھی تک تو ہمارے یہاں ترجمے اس نقطۂ نظر سے کئے اور پڑھے جاتے ہیں کہ اُردو پڑھنے والوں کو بھی اصل کتاب کی کہانی معلوم ہو جائے۔ ترجموں سے زیادہ سے زیادہ اثر ہم لوگ یہ لیتے ہیں کہ ہمارے ادیب بھی ویسے ہی موضوعات پر لکھنے لگتے ہیں۔ لیکن ترجمے کی بدولت ہمیں ایسا تخلیقی جذبہ نہیں ملتا جیسا سرشار کو مل گیا تھا، نہ ان کے ذریعے ہماری نثر کے اسالیب میں کوئی اضافہ یا تغیر ہوتا ہے۔ میں نے خود کوئی ایسا ترجمہ نہیں کیا جس پر میں فخر کر سکوں، لیکن ایزرا پاؤنڈ کی تخلیق کرتے ہوئے میں تو اچھا ترجمہ اسی کو سمجھتا ہوں، جس میں چاہے اصل کتاب کی روح برقرار نہ رہے۔ لیکن وہ کچھ نہ کچھ بن ضرور جائے۔ خرابی یہ ہے کہ ترجموں کے معاملے کو ہم نے ابھی تک ادبی مسئلہ سمجھا۔ اسی لئے تو ہمارا ادب، خصوصاً ہماری نثر روز بروز مضمحل ہوتی جا رہی ہے۔

اس مسئلے کی اہمیت ہم نے اب تک اس وجہ سے محسوس نہیں کی کہ ہمیں اپنی زبان کے متعلق خوش فہمیاں، بہت زیادہ ہیں۔ یہ خود اطمینانی غالباً ایک حد تک اردو ہندی کے جھگڑے کا نتیجہ ہے اور کچھ اُردو کے نقادوں کا کرشمہ۔ ہمیں بار بار یہ بتایا جاتا ہے کہ ہماری زبان دنیا کی بڑی زبانوں میں سے ہے، اور اُردو میں ہر خیال ادا ہو سکتا ہے۔ خیال ویال تو میں جانتا نہیں شاید اُردو میں کانٹ کا ہر خیال پوری پوری صحت کے ساتھ منتقل ہو جائے، لیکن اگر کوئی صاحب پروست کا ایک جملہ اُردو میں ٹھیک ترجمہ کر کے دکھائیں تو میں اُردو کو دنیا کی

سب سے بڑی زبان مان لوں گا۔ چلیے اسے بھی چھوڑ دیجیے۔ آپ کہیں گے کہ اُردو میں ابھی اتنے پیچیدہ اور گنجلک جملوں کو سہارنے کی اہلیت نہیں پیدا ہوئی۔ سیدھے سادے جملوں کا ہی معاملہ لیجیے۔ یوں کرنے کو میں نے "مادام بواری" کا ترجمہ کیا ہے۔ لیکن اس ناول میں ایک ٹکڑا ہے، جس میں ہیروئن کی چھتری پر برف گرنے کا منظر پیش کیا گیا ہے۔ اگر اُردو کے سارے ادیب مل کر ان آٹھ دس سطروں کو اس طرح ترجمہ کردیں کہ اصل کا حُسن ویسا کا ویسا ہی رہے تو اس دن سے میں اردو کے علاوہ کسی اور زبان کی کتاب کو ہاتھ نہیں لگاؤں گا۔ یہ میں اُردو زبان کی برائی نہیں کر رہا ہوں۔ خامیاں تو ہر زبان میں ہوتی ہیں، لیکن ہم لوگ تو یہ سمجھتے ہیں کہ ہماری زبان میں اب کسی ترمیم یا اضافے کی ترمیم ہی نہیں رہی۔ ادیب کو اپنی زبان سے محبت اور اس پر یقین تو ضرور ہونا چاہیے لیکن تخلیقی کام کرنے والوں کو اس بات سے کوئی مطلب نہیں ہونا چاہیے کہ ہماری زبان کا شمار دنیا کی بڑی زبانوں میں ہوتا ہے، یا نہیں، ہماری زبان اچھی ہو یا بُری۔ ہمارے لیے تو یہ پیرِ تسمہ پا کی طرح ہے۔ ہم اس سے پیچھا نہیں چھڑا سکتے۔ ہمارا سب سے پہلا کام تو یہ ہے کہ ہم اپنی موجودہ زبان کی صلاحیتیں دیکھیں، پھر یہ غور کریں کہ اب اس میں اظہار کے اور کون کون سے طریقے ایجاد کیے جا سکتے ہیں لیکن ہمارے نقاد بڑی آسانی سے کہہ دیتے ہیں کہ مغربی ادب میں جتنی اچھی باتیں تھیں وہ سب ہم نے سیکھ لیں اور ہمارا ادب مغربی ادب کے برابر ہوگیا۔ لیکن آپ کسی مغربی کتاب کا ترجمہ کرنے بیٹھیں تو پانچ منٹ میں سب حقیقت کھل جاتی ہے، بشرطیکہ آپ یہ جانتے ہوں کہ مصنف لکھتا کس طرح ہے۔ پھر اوپر سے مشکل یہ ہے کہ اگر آپ ترجمہ کے مسائل سمجھ بھی لیں، اور ان کا کوئی نہ کوئی حل بھی تلاش کرنا چاہیں تو اُردو تنقید راستہ روک لیتی ہے، وہ اس طرح کہ اردو میں ترجموں کا سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ پبلشر صرف وہی کتاب چھاپتے ہیں جو بک سکے۔ ادھر کتابیں خریدنے والوں کے ذہن کو اردو تنقید نے کمزور کر رکھا ہے۔ اب اگر آپ ترجمے کو تخلیق کرنا چاہیں تو یہ کیسے ممکن ہے؟

اس ضمن میں اگر میں اپنے ترجموں کا ذکر کروں تو آپ یہ نہ سمجھیے گا کہ میں اپنی کتابوں کا اشتہار دے رہا ہوں۔ میں تو صرف یہ بتاؤں گا کہ میرے ترجمے ناکام کیوں رہے۔ مجھے مسائل کیا پیش آئے اور میں انھیں حل کیوں نہیں کر سکا۔

میرے بعض کرم فرما مجھ سے کہتے ہیں کہ میرا سب سے اچھا ترجمہ "آخری سلام" ہے۔ اس رائے سے میری ہمت افزائی تو بہت ہوتی ہے لیکن میں اسے اپنا کوئی کارنامہ نہیں سمجھتا۔ اشروڈ کی یہ کتاب حقیقت نگاری کی روایت سے متعلق ہے۔ لیکن اس کی نثر موپاساں کی نثر نہیں ہے۔ اس کی زیادہ تر دلچسپی واقعات یا کردار نگاری میں ہے۔ اس کی نثر بس کام چلاؤ قسم کی ہے۔ ایسی عبارت کو اردو میں کس طرح منتقل کیا جائے اس کا طریقہ منٹو نے ۱۹۳۶ء کے قریب اپنے ترجموں میں بتا دیا تھا۔ اب اگر آپ کو تھوڑے بہت محاورے آتے ہوں اور ادبی نثر کو گفتگو کے لب و لہجہ سے قریب لا سکیں تو اس کتاب کا اچھا خاصا ترجمہ ہو سکتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اپنے ترجمے میں چاہے میں اشروڈ کی برابری نہ کر سکا ہوں۔ لیکن ترجمہ پڑھنے کے بعد اصل کتاب پڑھنے کی کوئی خاص ضرورت باقی نہیں رہتی۔ جس قسم کی نثر اس کتاب کے ترجمے کے لیے چاہیے اس کا ڈھانچہ بنا بنایا یا تھا۔ اردو والے ترجمے میں بس اتنی بات دیکھتے ہیں کہ روانی اور سلاست ہو اور پڑھتے ہوئے ایسا لگے جیسے کتاب اردو میں ہی لکھی گئی ہے۔ تعلّی معاف۔ یہ کام تو میں سوتے ہوئے بھی کر سکتا ہوں، لیکن اس سے اردو ادب کو کیا فائدہ پہنچتا ہے؟ اس میں شک نہیں کہ اس سے ترجمے کا کام بہت ہلکا ہو جاتا ہے۔ لیکن ہماری زبان وہیں کی وہیں رہتی ہے، جہاں تھی۔ نثر کی اسی تعریف نے ہمارے ادب کو مار رکھا ہے۔ خصوصاً ترجمے کو۔ اگر ہمارے نقّاد پڑھنے والوں کو یہ راز بتا دیتے کہ پڑھتے وقت دماغ پر زور پڑے تو کوئی ہرج نہیں تو شاید اردو نثر میں ترجمے ہی کے ذریعے کچھ تجربے ہو سکتے۔ لیکن اب تو ایک لفظ کو ادھر سے اُدھر کرتے ڈر لگتا ہے کہ ایسی کتاب پڑھے گا کون۔ اگر آپ کی اردو زبان میں بہت سے اسالیب بیان ہوتے

تب تو یہ مطالبہ بجا تھا کہ ترجمہ ایسا لگنا چاہئے جیسے اصل ہو۔ لیکن اس بے بضاعتی کے عالم میں یہ شرط لگانا کہ اُردو کے اسالیب میں کسی قسم کی تبدیلی نہ ہونے پائے۔ ایک عجیب سی بات ہے۔ اگر یہ ذہنیت ہمارے ادب پر حاوی رہی تو رابلس یا جوئس کی طرح کے لوگوں کے ترجمے تو قیامت تک نہ ہو سکیں گے۔ اب سے آٹھ سال پہلے مجھے یہ خبط تھا کہ ترجمہ کرتے ہوئے اردو کے اسالیب کا خیال نہ رکھوں لیکن اب اردو کے نقادوں سے ڈر گیا ہوں، اور اتنی ہمت نہیں رہی۔ وہ تو میرے پبلشر ہمت والے ہیں کہ میں اُردو کو توڑ مروڑ ڈالوں تو بھی میری کتاب چھاپ دیتے ہیں۔

میرے جس ترجمے کو غور سے پڑھا جانا چاہئے تھا وہ ہے "مادام بواری"۔ یعنی ایک ناکام ترجمے کی حیثیت سے۔ اوّل تو اس کتاب کا صحیح ترجمہ آج تک ہوا ہی دنیا کی کون سی زبان میں ہے۔ اُردو بچاری تو پھر بھی بچی ہے۔ یہ کتاب تو اس قابل ہے کہ اُردو کے آٹھ دس ادیب مل کر اسے ترجمہ کرتے، اور اس پر تین چار سال لگاتے، تب کہیں جاکر کچھ بات بنتی۔ میں یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ اس کتاب میں نثری اسلوب کے جتنے مسائل سامنے آتے ہیں، میں نے ان سب کو سمجھ لیا۔ اس کام کے لئے بھی سال بھر چاہئے۔ بہر حال جو دو چار باتیں میرے پلّے پڑیں وہ میں نے اُردو میں پیدا کرنی چاہیں۔ مثلاً ایک تو میں نے یہ کوشش کی کہ فلوبیر نے علامات اوقاف کے ذریعے جو معنی پیدا کئے ہیں ویسے ہی میں بھی کروں۔ لیکن کاتب صاحب نے سب گڈمڈ کر کے رکھ دیا۔ پھر فلوبیر نے بار بار مختلف قسم کے خیالات کو تقابل یا تضاد کے لئے ایک ہی جملے میں بند کیا ہے۔ میں نے ایسے جملوں کا مطلب لکھنے کے بجائے انھیں ویسے کے ویسے ہی اردو میں منتقل کر دیا۔ اردو والوں نے شکایت کی کہ ترجمے میں روانی اور سلاست نہیں ہے۔ مثلاً "مادام بواری" کے پہلے صفحہ پر شارل کی ٹوپی کا بیان لیجئے۔ اگر محض روانی اور سلاست کا معاملہ ہوتا تو میں "حاجی بغلول" کے انداز میں اس ٹوپی کا مزیدار سے مزے دار بیان لکھ سکتا تھا۔ لیکن میرے سامنے تو سوال یہ تھا کہ فلوبیر کہ ایک جملے کا ترجمہ کیا جائے چاہے اردو زبان چیں بول جائے۔ یہی میں نے کیا۔ لوگوں نے شکایت کی تو جمے کے پہلے صفحے کی عبارت گنجلک ہے۔ مجھے خوشی تو جب ہوتی کہ کوئی صاحب اس جملے کا اور اچھا ترجمہ کر کے مجھے بھیجتے میں کسی

رسالے میں شائع کراتا کہ اُردو نثر کے ایک مسئلے کا کچھ تو نظر آیا۔ یہ تو فلوبیئر کی کتاب کے چھوٹے چھوٹے مسئلے ہیں، اور بڑے مسئلوں سے اُلجھنے کی تو مجھ میں ہمت ہی نہ تھی۔ مثلاً جملوں کے آہنگ یا پیراگراف کی تعمیر کا معاملہ تو اتنا سخت تھا کہ میں نے بھاری پتھر سمجھا، اور چوم کے چھوڑ دیا۔ بہر حال اردو والوں نے ناول پڑھ لیا، اور یہ صرف دو ڈھائی لوگوں کو معلوم ہے کہ اس ترجمے میں میری کامیابی کیا تھی اور ناکامیابی کیا۔

پچھلے سال میں نے استاں دال کے ناول "سرخ و سیاہ" کا ترجمہ کیا۔ اس ناول نے مجھے رُلا رُلا دیا۔ اگر سلاست اور روانی کی بات ہوتی تو میں لیٹے لیٹے ترجمے کے پچاس صفحے روز لکھ سکتا تھا۔ لیکن استاں دال، تو کم بخت وہ آدمی ہے جو نثر کے فن کو نظم کے فن سے بڑا سمجھتا ہے۔ اب میرے سامنے سوال یہ تھا کہ اُردو سے غداری کروں یا استاں دال سے مجھے اعتراف ہے کہ میں نے اپنے پبلشر کے مفاد کا احترام کرتے ہوئے استاں دال سے غداری کی۔ کیونکہ پبلشر بچارے کی یہی ہمت کیا کم ہے کہ اتنا لمبا چوڑا ناول چھاپا۔ لیکن ایک لحاظ سے اُردو زبان نے بھی میرے ہاتھ باندھ دئے تھے۔ استاں دال جذبات کا تجزیہ فکرِ محض کی زبان میں کرتا ہے۔ اُردو میں اس کی صلاحیت نہیں۔ اگر میں اس کے لئے کوئی نیا اسلوب بنانے کی کوشش کرتا تو ڈر یہ تھا کہ اردو کے نقاد پوچھیں گے، یہ ناول ہے یا مقالہ۔ مرتا کیا نہ کرتا۔ میں نے استاں دال کی روح سے معافی مانگ کے اس کی خشک عبارت کو تھوڑا سا جذباتی رنگ دیا۔ یا یوں کہئے کہ اُردو کے نقادوں کو رشوت دی۔ اب ایک اور مشکل پیش آئی۔ پہلی نظر میں تو استاں دال کے جملے بڑے خشک اور بے رنگ معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن ذرا غور سے پڑھئے تو ایک کرارا پن، اور ایک ایسی چستی ملے گی جو طنز کے قریب پہنچ جاتی ہے۔ یہ ایسی چیز ہے جو انگریزی ترجمے میں نہیں آنے پائی۔ حالانکہ یہ ترجمہ اسکاٹ مونکریف جیسے بڑے مترجم نے کیا ہے۔ قصہ یہ ہے کہ استاں دال کی نثر کے پیچھے ڈیڑھ سال کی وہ فرانسیسی روایت ہے۔ جو (MAXIMES) لکھنے والوں نے پیدا کی تھی۔ استاں دال کی نثر کے پیچھے سے جگہ جگہ روش فوکو بول اٹھتا ہے۔ اب بتائیے اس خوبی کو اُردو میں منتقل

کرنے کے لئے میں ایسی روایت کہاں سے لاتا، نیاز فتحپوری کی زبان میں اس کا ترجمہ کرنا یا میراتن کی زبان میں، اُردو ادب بہت عظیم سہی۔ لیکن کوئی صاحب مجھے چار سطریں استاں دال کی ترجمہ کرکے دکھا دیں۔

آج کل میں شودرلو دلا کلو کا ناول ترجمہ کر رہا ہوں۔ اس میں ایک نئی مصیبت ہے۔ مصنّف کا لب و لہجہ اُردو میں کیسے پیدا کروں۔ یہ میری سمجھ میں نہیں آرہا۔ پھکڑپن کا نمونہ تو مجھے سرشار یا سجاد حسین کے یہاں مل سکتا ہے۔ لیکن اٹھارہویں صدی کے فرانسیسی استہزا میں جو رکھ رکھاؤ اور نفاست تھی وہ کہاں سے لاؤں، لیکن اس ناول کے متعلق اتنی بات ضرور کہوں گا۔ استاں دال کا ترجمہ سرشار مجھ سے اچھا نہیں کر سکتے تھے۔ لیکن اس ناول کو ترجمہ کرکے وہ کچھ نہ کچھ ضرور بتا سکتے تھے اور میں یہ بھی نہیں کر سکتا۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اُردو نثر میں جو بات تھی آج وہ بھی نہیں رہی۔

اپنے ترجموں کا اتنا لمبا چوڑا اشتہار میں نے اس لئے دیا کہ اپنے اس کام کے سلسلے میں مجھے جن ادبی مسائل سے الجھنا پڑا میں انھیں حل نہیں کر سکا۔ میں نے دو چار بڑی کتابوں کے ترجمے تو کر ڈالے ہیں، لیکن میں نے اردو کے اسالیب میں رتّی بھر بھی اضافہ نہیں کیا۔ اسی کی شکایت مجھے اردو پڑھنے والوں اور اردو کے نقّادوں سے ہے۔ اوّل تو میری بساط ہی کیا ہے، لیکن میں چاہوں بھی تو اسلوب کا کوئی نیا تجربہ کرنے کی ہمّت نہیں پڑتی۔ چنانچہ مجھے اپنے آپ سے بار بار یہ سوال پوچھنا پڑتا ہے کہ جن ترجموں سے تخلیقی ادب پر کوئی اثر نہ پڑے ان کا جواز کیا ہے۔ ترجمے کا تو مقصد ہی یہ ہونا چاہیے کہ، خواہ ترجمہ ناکام ہو مگر ادیبوں اور پڑھنے والوں کے سامنے ذرائع اظہار کے نئے مسائل آئیں۔ خواہ کوئی ادبی مسئلہ حل نہ ہو، مگر ترجمے کے ذریعے کوئی ادبی مسئلہ پیدا تو ہو۔ لیکن جب تک اُردو تنقید زندہ ہے خدا نے چاہا تو ہمارے ذہن میں کوئی ادبی مسئلہ پیدا ہو ہی نہیں سکتا۔

اسالیبِ نثر اور ہمارے ادیب

کچھ دن ہوئے اُردو نثر کے متعلق ایک مضمون لکھتے ہوئے میں نے کہا تھا کہ اُردو والے لمبا جملہ نہیں لکھ سکتے۔ اگر لکھتے بھی ہیں تو وہ بہت سے اجزا کا مجموعہ ہوتا ہے۔ یہ اجزا آپس میں حل ہو کر ایک وحدت نہیں بنتے۔ آج مجھے اسی مسئلے کا ایک اور پہلو پیش کرنا ہے۔ لیکن چونکہ اُردو کے بعض جوشیلے حامی یہ سمجھتے ہیں کہ اپنی زبان کی صلاحیتوں کے متعلق کچھ سوچنا اور اپنے اسالیب بیان کا دوسری زبانوں کے اسالیب سے مقابلہ کرنا شرک یا ارتداد ہے۔ اس لئے میں پہلے آپ کو ایک بات یاد دلا دوں۔ میں ان لوگوں کے لئے مضمون نہیں لکھتا جنھیں اُردو ادب سے علمی، یا تحقیقی یا پیشہ ورانہ دل چسپی ہے۔ میرے مخاطب تو وہ لوگ ہیں جو چاہے خود نہ لکھتے ہوں مگر پڑھنے والوں کی حیثیت سے ہی سہی ادب کی تخلیق میں شامل ضرور رہتے ہیں —— جنھیں اپنے تجربات سے تھوڑی بہت آگاہی حاصل ہے اور جو یہ بھی جانتے ہیں کہ ان تجربات کو الفاظ کے قالب میں ڈھالتے ہوئے کیا دشواریاں پیش آتی ہیں۔ جو تنقید تخلیقی کام کرنے والوں کے لئے سفر مینا کے فرائض انجام نہ دے وہ محض مدرسوں کا کھیل ہے۔

دوسری بات یاد رکھنے کی یہ ہے کہ کسی زبان میں جو اسالیب بیان اب تک ایجاد ہو چکے ہیں ان کی خوبیاں اور خامیاں مستقل بالذات چیزیں نہیں ہیں۔ اچھا اور کارآمد اسلوب وہ ہے جو ہمارے طرزِ احساس سے پیدا ہوا ہو۔ اور اس کا ساتھ دے سکے۔ بُرا اسلوب وہ ہے جو ظاہر میں کتنا ہی خوب صورت کیوں نہ معلوم ہو۔ مگر ہمارے تجربے کو اصلی شکل میں پیش کرنے یا اُس کی قلب ماہیت کرنے کے بجائے اُسے مسخ کر کے رکھ دے اور اس طرح نئے تجربات کا راستہ روک دے یا یوں کہیے کہ ہمیں خود اپنی ہستی کو سمجھنے کی اجازت نہ دے۔ اس قسم کے از کار رفتہ اسالیب خود ہماری شخصیت، انفرادی شخصیت اور اجتماعی شخصیت دونوں کو کچل سکتے ہیں۔ چنانچہ اسالیب بیان کے سلسلے میں دیکھنے کی بات یہ ہوتی ہے کہ ہم جو بات کہنا چاہتے ہیں وہ ان کے ذریعے کہہ بھی سکتے ہیں یا نہیں، لیکن آج کل ہمارے یہاں اس مسئلے کے ضمن میں دو قسم کے رویے ملتے ہیں، اور دونوں گے دونوں بعض بڑی حقیقتوں سے آنکھیں چراتے ہیں۔ ایک گروہ تو یہ کہتا ہے کہ ہماری زبان مکمل ہو چکی اور اس کے اسالیب میں کسی ترمیم یا اضافے کے بغیر "ہر خیال" اردو میں ادا ہو سکتا ہے۔ اگر انھیں یہ بات یاد دلائی جائے کہ مطلق اور مجرد فلسفیانہ خیالات کو بُرے بھلے طریقے سے اپنی زبان میں ادا کر لینا اور چیز ہے۔ تجربے کی رنگا رنگی، پیچیدگی اور وحدت کو الفاظ کی گرفت میں لے آنا اور چیز ہے، تو۔ وہ جواب دیتے ہیں کہ مشرقی روح اور مغربی روح میں بنیادی فرق ہے۔ مشرق کو سرورِ ازلی حاصل ہے۔ مغرب عقلی تجزیے کی خشکی میں گرفتار ہے۔ خیر سرورِ ازلی کا حال تو میں آگے چل کے بتاؤں گا۔ لیکن یہ لوگ اتنی سی بات بھی نہیں دیکھ سکتے کہ مغرب سے آنے والی اشیا اور خیالات نے خود ان کے طرزِ احساس میں کیسی زبردست تبدیلیاں کی ہیں۔ اگر ہمارا جذباتی نظام مغرب والوں سے آج بھی واقعی اتنا ہی الگ ہے۔ تو کوئی صاحب حافظ کی سی غزل چھوڑ، محمد حسین آزاد کا سا ایک صفحہ ہی لکھ کے دکھائیں، اسے بھی چھوڑیے ایک بالکل

سامنے کی مثال لیجئے، آج اُردو کے ادیبوں میں کتنے لوگ ایسے ہیں جو اشرف صبوحی کی سی پاکیزہ نثر لکھ سکیں؟ اس کے باوجود انھیں مقبولیت حاصل نہیں ہوئی۔ بلکہ اُردو کے پروفیسر تک اپنے مضمونوں میں ان کا ذکر نہیں کرتے۔ اس میں کچھ دخل ہماری تنگ نظری اور کوتاہ بینی کا بھی ہے۔ لیکن اصل بات یہ ہے کہ ان کی نثر جس تجربے کی نمائندگی کرتی ہے وہ ہمارا تجربہ نہیں ہے یا یوں کہئے کہ اگر ہم غور سے دیکھیں اور کوشش کریں تو اس کی خوبیاں سمجھ تو سکتے ہیں۔ لیکن یہ نثر ہمارے لاشعور سے کچھ نہیں کہتی۔ اُردو کے موجودہ اسالیب کسی ترمیم یا اضافے کے بغیر آج بھی کام دے رہے ہیں یا نہیں، اس کا پتہ تو اسی ایک مثال سے چل جائے گا۔

اچھا ہمارے یہاں دوسرا گروہ ان لوگوں کا ہے جو یہ سمجھتے ہیں کہ زبان کے اسالیب کو جس دن اور جس طرح چاہے بدل دیجئے۔ اس میں کچھ نہیں لگتا۔ ہمیں کسی مغربی مصنف کا انداز پسند آیا اور ہم نے فوراً کے فوراً اُسے اردو میں منتقل کرلیا۔ گویا زبان کسی اندرونی، اور نامیاتی نشو و نما کے بغیر بدل سکتی ہے۔ یا انگریزی کے ادیب پچھلے چھ سو سال کے عرصے میں جن تجربات سے گذرے ہیں، انھیں اپنے اندر جذب کئے بغیر جوئس کی طرح لکھا جا سکتا ہے! اس گروہ میں بعض لوگ تو ایسے ہیں جن کے نزدیک پرانے طرز احساس سے ہمارا کوئی واسطہ نہیں، بلکہ ہمارے احساس کی تاریخ ۱۹۳۶ء سے شروع ہوتی ہے۔ ایک دوسرا فرقہ ان لوگوں کا ہے جو ادبی زبان سے تو ادبی روایت کی اہمیت کا اعتراف کرتے ہیں۔ لیکن ان کا مطلب اصل میں یہ ہوتا ہے کہ مغربی ادب کی طرح اردو کا پرانا ادب بھی توجہ کے لائق ہے اُسے پڑھ کے اس میں سے بھی اچھی اچھی اور کام کی چیزیں لے لینی چاہیے۔ یہ سامنے کے سارے ادیب چاہے ماضی سے بالکل بے تعلق ہوں چاہے ماضی کو دلچسپ اور کارآمد چیز سمجھتے ہوں۔ بہرحال اسے اپنے وجود کا ایک حصہ نہیں سمجھتے۔ لیکن ماضی کو قبول کئے بغیر نہ تو ہم اس سے

تخلیقی طور پر فائدہ اٹھا سکتے ہیں۔ نہ اُس سے چھٹکارا پا سکتے ہیں، اس طرح تو ماضی کا بھوت ہمارا گلا دبائے رکھے گا اور ہمیں سانس تک لینے نہیں دے گا۔ فیض اور راشد کی نظموں میں عصمت چغتائی کے افسانوں میں ہمیں یہ احساس تو ملتا ہے کہ ہم ماضی کے بوجھ تلے دبے پڑے ہیں لیکن آج کل کے لکھنے والے تو یہ بات اپنے آپ سے پوچھتے بھی نہیں کہ ماضی سے ہمارا علاقہ کس قسم کا ہے اور ہمارے طرز احساس میں ماضی کے اجتماعی تجربے کو کیا دخل ہے۔ اس بات سے واقف ہوئے بغیر اردو کے اسالیب میں معنی خیز ترمیمات اور اضافے کیسے کر سکیں گے، یہ میری سمجھ میں نہیں آتا۔ فرض کیجئے آپ کو ریں بو کا یہ تخلیقی اصول بہت پسند آیا کہ اپنے حواس خمسہ میں جان بوجھ کر انتشار پیدا کیا جائے۔ اب سوال یہ ہے کہ اُردو میں اسے کیسے برتا جائے۔ جس ادب نے آج تک حواس خمسہ کا استعمال ہی ٹھیک طرح نہ سیکھا ہو وہ ان کے انتشار کو کیسے سہار لے گا؟ آپ پوچھیں گے کہ اگر ہمارے یہاں ایک دم سے تجریدی مصوری کی ریل پیل ہو سکتی ہے تو ریں بو کی طرح کا ادب کیوں نہیں پیدا ہو سکتا؟ قصہ یہ ہے کہ آپ رنگوں اور لکیروں کو تو ایک ملک سے اٹھا کر دوسرے ملک میں زبردستی لے جا سکتے ہیں۔ لیکن ایک زبان کے لفظ دوسری زبان میں منتقل نہیں کئے جا سکتے۔ تھوڑی سی مشق یا مہارت کے بعد آپ یورپ کے تجریدی مصوروں کی نقل اتار سکتے ہیں۔ لیکن ریں بو کے الفاظ کے پیچھے جو صدیوں کا اجتماعی تجربہ ہے۔ اس سے گذرے بغیر آپ اپنی زبان کے الفاظ کو ریں بو کی طرح استعمال نہیں کر سکتے۔ رنگوں اور لکیروں کی مدد سے آپ تھوڑی دیر کے لئے جھوٹ بول سکتے ہیں۔ لیکن الفاظ بڑی ظالم چیز ہیں۔ یہ فوراً بھانڈا پھوڑ دیتے ہیں۔ تخلیق کا میدان عرصۂ محشر کی طرح ہے۔ یہاں نفسی نفسی کا عالم ہے۔ ذاتی تجربے کی جگہ نہ تو تعلیم لے سکتی ہے نہ نقالی نہ خلوص، نہ رشد و ہدایت۔ آپ جو بوئیں گے وہی کاٹیں گے۔

قصہ مختصر آپ کو اپنی زبان کے اسالیب میں اگر کوئی تبدیلی گوارا نہیں، تو

آپ کا ادب ایک قدم آگے نہیں بڑھے گا۔ صبح اور شام کے بارے میں ہمارا جذباتی ردِ عمل وہ نہیں جو میر امن کا تھا، میر امن بھی ہمارے اندر سہی، لیکن ہم ہو بہو وہ نہیں جو میر امن تھے۔ اس کے برخلاف اگر آپ صرف تبدیلی اور ترمیم کے قائل ہیں اور یہ نہیں جانتے کہ میر امن آج بھی آپ کے اندر بیٹھے ہیں اور انھوں نے آپ کے احساس کو جکڑ رکھا ہے۔ تو آپ کا ادب ہمیشہ یوں ہی ٹامک ٹوئیاں مارتا رہے گا۔ اس کی حرکت بامعنی کبھی نہیں ہوگی۔

مجھے ڈر ہے کہ یہ سارا مضمون اس جملہ معترضہ کی ہی بھینٹ نہ چڑھ جائے۔ اس لئے اب اس مسئلے کی طرف آجانا چاہئے جو میں آج چھیڑنا چاہتا ہوں۔ ہاتھورن کے ناول "اسکارلٹ لیٹر" کے ترجمے پر نظرِ ثانی کرتے ہوئے میرے سامنے ایک پانچ چھ سطروں کا جملہ آیا۔ جس میں یہ اطلاع ہم پہنچائی گئی تھی کہ جیل کے سامنے ایک مجمع لگا ہوا ہے۔ اس جملہ میں منظر کی تفصیلات اس ترتیب کے ساتھ بتائی گئی تھیں: (۱) ایک ہجوم ہے۔ (۲) یہ ہجوم مردوں کا ہے۔ جن کی خصوصیت یہ ہے کہ سب کے سب داڑھی والے ہیں (۳) اب ان کے لباس کے بیان کا وقت آتا ہے (۴) پھر پتہ چلتا ہے کہ ہجوم میں کچھ عورتیں بھی ہیں۔ (۵) ان میں کچھ ننگے سر ہیں اور کچھ نے ٹوپیاں اوڑھ رکھی ہیں (۶) یہ ہجوم ایک لکڑی کی عمارت کے سامنے کھڑا ہے (۷) عمارت کے پھاٹک پر موٹے موٹے تختے جڑے ہیں (۸) اور لوہے کی میخیں لگی ہیں۔

پہلے تو میں یہ شکایت کرتا رہا ہوں کہ ہم اردو والے کسی چیز کو اپنے حواس خمسہ کی مدد سے محسوس کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ اسی لئے ہم اس کے ساتھ صفت استعمال کرتے ہوئے گھبراتے ہیں۔ لیکن اس جملہ میں حواس خمسہ کا سوال ہی نہیں، صرف ایک بصارت استعمال ہوئی ہے۔ لیکن اس کے باوجود اس جملے کو تفصیلات کی اسی ترتیب کے ساتھ اُردو میں منتقل نہیں کیا جا سکتا۔ اگر یہی باتیں اسی ترتیب کے ساتھ اُردو میں کہنی چاہئیں تو کم از کم

تین چار جملے لکھنے پڑیں گے۔ یعنی منظر کے اجزا ایک دوسرے سے الگ ہو جائیں گے اور قاری کا تصور پہلے تو ہر چیز کو علیٰحدہ علیٰحدہ دیکھے گا۔ اس کے بعد انھیں جوڑ کر پھر سے تصویر بنائے گا۔ یا اگر اپنے دماغ پر وہ زور نہیں ڈالنا چاہتا، تو ان ٹکڑوں کو اسی طرح بکھرا ہوا رہنے دے گا۔ بہر حال اردو کا ادیب تو چند تفصیلات فراہم کر کے بچنت ہو جائے گا۔ ان کو ایک منضبط نقش کی شکل دینا یا نہ دینا قاری کا کام ہے۔ آپ کہیں گے کہ اس سے فرق ہی کیا پڑتا ہے۔ "خیال" تو اردو میں بھی وہی ادا ہوا جو اصل انگریزی عبارت میں ہے۔ اس میں شک نہیں کہ "خیال" تو وہی کا وہی رہا، لیکن تجربہ کچھ اور ہو گیا۔ ادب کا تعلق خیالات سے نہیں بلکہ تجربات سے ہے۔ ہاتھورن نے صرف ایک منظر کا نقشہ نہیں کھینچا بلکہ اس منظر کو دیکھنے کا پورا عمل دکھایا ہے۔ دیکھنے والے کی نگاہ نے درجہ بدرجہ جس طرح حرکت کی ہوگی، اس کے ہر ہر قدم کی تصویر کھینچی ہے۔ یہ جملہ نہیں، ایک پورا سفرنامہ ہے۔ اس سے بھی بڑی بات یہ ہے کہ اس جملہ میں نظر اور منظر آپس میں گھل مل کر ایک ہو گئے ہیں۔ یہاں منظر کو دور سے یا باہر سے نہیں دیکھا جا رہا، بلکہ اس کا ہر حصّہ اپنے آپ کو دکھا رہا ہے —— دوسرے حصوں سے الگ ہو کر نہیں بلکہ اپنی جگہ قائم رہتے ہوئے بھی ایک وسیع تر کل کا جز بن کر۔ اس منظر میں ایک اندرونی حرکت ہے جو انسانی نظر کی گردش سے ایسی ہم آہنگ ہے کہ آپ ان دونوں کو ایک دوسرے سے جدا نہیں کر سکتے۔ ایسا جملہ اس وقت لکھا جا سکتا ہے کہ جب آدمی کے دل میں خارجی اشیاء کے علیٰحدہ وجود کا اقرار، ان کا احترام اور اپنے آپ کو ان کے حوالے کر دینے کی ہمت ہو۔ جب آدمی بیک وقت اُن سے الگ بھی رہ سکے اور اپنے آپ کو اُن میں تحلیل بھی ہو جانے دے، اور اوپر سے یہ دیکھنے کا ہوش بھی برقرار رکھے کہ اس وقت میرے ساتھ کیا بات پیش آ رہی ہے۔ یعنی آدمی کو خارجی چیزوں سے بھی دلچسپی ہو۔ اور اپنی ذات کے سارے عوامل سے بھی۔ اگر اردو والے اس قسم کا جملہ نہیں لکھ سکتے تو اس کا مطلب یہ

ہے کہ جس طرح ہاتھورن دیکھتا ہے اس طرح ہم نہیں دیکھ سکتے۔

اس بات سے خود اطمینانی کا سامان پیدا نہ کیجئے۔ دراصل مسئلے سے یہ کہہ کر بچ نکلنے کی کوشش نہ کیجئے کہ مغرب کی خصوصیت ہے، تحلیل اور تجزیہ، مشرق کی خصوصیت ہے امتزاج، کیونکہ ہاتھورن کے جملہ میں دونوں باتیں موجود ہیں، تجزیہ بھی اور امتزاج بھی۔ یہ صرف چند ٹکڑوں کا مجموعہ نہیں، بلکہ ایک پوری اکائی ہے۔ ہمارے سامنے سوال ہی یہ ہے کہ آخر ہم اس طرح کی وحدت کیوں نہیں تخلیق کر سکتے، جو بہت سے اجزاء پر حاوی ہو؟ ہم کسی حقیقت کو ٹکڑوں میں بانٹ کر، منتشر حالت میں کیوں دیکھتے ہیں؟ ہماری نظر اُسے ایک منضبط تشکل میں کیوں نہیں دیکھ سکتی؟ ہم ایک کُل کے اجزا میں نامیاتی رشتہ کیوں نہیں قائم کر سکتے؟ ہمارے جذباتی نظام میں سے گزرنے کے بعد چیزیں ایک دوسرے سے الگ کیوں ہو جاتی ہیں؟

کیا ہم اپنے آپ کو یہ کہہ کر تسلی دے لیں کہ خارجی چیزوں میں اٹک کر رہ جانا یورپ کو مبارک ہو ــ ما درون را بنگریم و حال را؟ جن لوگوں نے ہمہ اوست کا فلسفہ پیدا کیا ہے انھیں یہ سمجھنا کہاں تک زیب دیتا ہے کہ چیزوں کا کوئی دروں نہیں ہوتا اور تلاش لایعنی ہے؟ کیا یورپ کے بیسیوں ادیبوں اور شاعروں کو انسان کے دروں تک پہنچنے کی صلاحیت چیزوں کا دروں ڈھونڈنے سے حاصل نہیں ہوئی؟ کیا خارجی اشیاء اور انسان کے جسمانی عوامل روحانیت سے اتنے بے تعلق ہیں کہ ہم ان سے بالکل ہی بیگانگی برتیں۔؟

یہ کہہ کر بھی ہم اصل مسئلے سے پیچھا نہیں چھڑا سکتے کہ یورپ والوں میں اپنے احساسات کے تجزیئے کی صلاحیت، تشکیک یا بے دینی کے طفیل آئی ہے۔ یورپ میں بیسیوں شاعر اور متصوفین ایسے ہوئے ہیں جنھوں نے اپنے احساسات کی تفتیش کو خدا کے عرفان کا ذریعہ بنایا ہے۔ شاید ہم اس خیال میں مگن ہوں کہ ہمیں تفتیش کی ضرورت ہی کیا ہے۔ ہمیں تو سرورِ ازلی حاصل ہے۔ لیکن

سرورِ ازلی کوئی ایسی چیز نہیں جس کے سہارے آدمی مطمئن ہو کے بیٹھ جائے۔ مجذوبوں کی بات دوسری ہے۔ عام قسم کے آدمی اس تجربے کو چند منٹ زیادہ نہیں سہار سکتے۔ مشکل اس بات میں پیش آتی ہے کہ اس سرور میں اور معمولی زندگی یا انسانی ذہن کے عام عوامل میں رابطہ پیدا کیا جائے۔ اس کیفیت کے ختم ہونے کے بعد بھی اگر آدمی اس خوش فہمی میں پڑا رہے کہ مجھ پر وہی سرشاری کا عالم طاری ہے۔ تو اس کی شاعری تجربات کی نہیں رہتی بلکہ پروگرام کی بن جاتی ہے۔ حالانکہ میں فارسی ادب کے متعلق کچھ کہتے ہوئے ڈرا کرتا ہوں۔ لیکن اتنا تو مجھے بھی معلوم ہے کہ عرفی اور حافظ کی شاعری میں تھوڑا سا فرق ہے۔ اردو غزل میں حال و قال کے روایتی تذکرہ کے باوجود عالم جذب کی شاعری کہیں نہیں ملتی۔ اور نئے سماجی حالات میں تو اس کیفیت کا تصور تک باقی نہیں رہا۔ لیکن ہمیں ذہنی اور حسی آرام طلبی کی جو عادت پڑ گئی تھی وہ آج تک نہیں گئی۔ ہمارا تجربہ تو یقیناً وہ نہیں رہا جو آج سے سو سال پہلے کے لوگوں کا تھا۔ لیکن چونکہ ہمارا طرزِ احساس نہ تو بدلا نہ ہم نے اسے بدلنے کی ضرورت محسوس کی۔ اس لئے ہم اپنے آپ سے بھی پوری طرح واقف نہیں ہونے پائے۔ ۱۹۳۶ء کے بعد حقیقت پسندی کی تحریک نے خارجی اشیاء کے بالارادہ مشاہدے کے ذریعے احساس میں تھوڑا بہت فرق پیدا کرنے کی جو کوشش کی تھی وہ سیاست بازوں اور اُردو کے پروفیسروں کے نذر ہو گئی۔

ہاں صاحب، اپنے تجربات کی انفرادیت اور ندرت کے تغافل برتنے کا ایک پہلو اور بھی تو ہو سکتا ہے۔ آپ پھر وہی مشرق اور مغرب میں بنیادی فرق نکالیں گے اور کہیں گے کہ مغرب تو ازل سے غیر یقینی کا شکار ہے۔ ہر آدمی حقیقت کو اپنے آپ دریافت کرنا چاہتا ہے۔ اس لئے اپنے چھوٹے سے چھوٹے تجربے کو الٹ پلٹ کر دیکھتا ہے کہ شاید یہیں کچھ نکل آئے اس کے برخلاف اب سے سو سال پہلے تک مشرق والوں کا ایمان ایک حقیقت عظمیٰ پر راسخ تھا اس لئے ہمیں تجربات کے تجزیئے اور تفتیش کی ضرورت نہ تھی۔ اور ہمارا ادب چیزوں کا اختصاص نہیں بلکہ ان کی عمومیت پیش کرتا تھا۔ مجھے تسلیم ہے کہ...... یہ طرزِ احساس بھی اپنی جگہ قابلِ قدر

ہے اور قابل قدر ادب پیدا کر سکتا ہے۔ لیکن صرف اُسی وقت کہ جب تجربات کو محسوس کرنے کا یہ طریقہ خود تجربات کے اندر سے پیدا ہو۔ اگر ہم ایک طرف تو بے یقینی کے نرغے میں آ چکے ہوں اور دوسری طرف چیزوں کو اس طرح دیکھیں کہ جیسے ہر چیز کی حیثیت مستقل طور پر متعین ہو چکی ہے تو ہم صرف جھوٹا اور جعلی ادب پیدا کر سکیں گے۔ اس دو رُخے پن کا مطلب یہ ہے کہ ہمارا شعور ہمارے تجربات کو جذب نہیں کر سکا۔ ہم اپنے کو ماضی سے آزاد سمجھتے ہیں، لیکن غیر شعوری طور پر ماضی کے پنجے میں گرفتار ہیں۔ یہ تو ہوئی آجکل کے ادیبوں کی کم ہمتی۔ لیکن مشرق کے روایتی شعور میں بذاتِ خود ایک کمزوری موجود ہے۔ مشرق والوں کا ایمان حقیقت عظمیٰ پر راسخ رہا ہے۔ لیکن جب ایمان خود اپنے اوپر ایمان لے آئے تو حقیقتِ عظمیٰ سے غافل ہونے لگتا ہے۔ مشرق والے ہر چیز میں حقیقت کا جلوہ تو ضرور دیکھا کئے ہیں۔ لیکن ذرا غور کیجئے کہ ہمارے یہاں اس بات کو بیان کس طرح کیا جاتا ہے۔ اُردو میں عام طور سے اس موقع پر کہتے ہیں کہ حقیقت عظمیٰ کی شہادتیں ہر طرف "بکھری" پڑی ہیں۔ ہمارا بے اعتنائی کا رویہ تو اسی لفظ کے انتخاب سے ظاہر ہے۔ جو چیز ہر طرف بکھری پڑی ہے، اسے اٹھانے کے لئے کاوش کی کیا ضرورت ہے۔ یہ کام تو آج بھی ہو سکتا ہے۔ کل بھی۔ پرسوں بھی۔ ممکن ہے عربی یا فارسی کے شاعروں میں کاوش کے آثار بھی نظر آتے ہوں لیکن اردو کے شاعر تو ان شہادتوں کے اس بری طرح قائل رہے ہیں کہ انھیں دیکھنے سے بھی جی چرایا کئے ہیں۔ جب ہمیں پہلے ہی سے معلوم ہے کہ ہر چیز کے پیچھے حقیقت کیا ہو گی تو اُسے دیکھنے کی ضرورت بھی کیا ہے۔ جب ہم جانتے ہیں کہ چیزوں کے درمیان کیا رشتہ ہے تو ان میں ربط قائم کرنے اور انھیں ترتیب دینے کی کوشش کیوں کریں؟ اسی لئے ہمارے ادب نے چیزوں کی طرف سے اور انسان کے حسی تجربے کی طرف سے اتنی بے اعتنائی برتی ہے۔ چونکہ کوئی بات دریافت طلب تھی ہی نہیں، اس لئے ہم نے احساسات کو دریافت اور انکشاف کا ذریعہ نہیں بنایا اور نہ اپنے احساسات کو احترام کے قابل سمجھا۔ ہم کبھی چیزوں سے ہم آغوش ہونے کے لئے آگے نہیں بڑھے۔ کیونکہ وہ تو پہلے ہی سے ہمارے حوالے کر دی گئی تھیں۔ ہم چیزوں کے اندرونی اور بنیادی

رابطے کے ایسی بُری طرح قائل ہوئے کہ ہم نے اپنے شعور میں انھیں ٹکڑے ٹکڑے ہو جانے دیا۔ ہماری نثر کے اسالیب اسی طرزِ احساس کی نمائندگی کرتے ہیں۔ جب تک ہمارے معاشرے میں کسی نہ کسی حد تک انضباط موجود تھا، یہ طرزِ احساس بھی اپنی طرح کی تخلیقی قوت رکھتا تھا۔ لیکن یہ انضباط ختم ہوا تو ہمارے تجربے کا نظام بھی ٹوٹ گیا۔ چونکہ طرزِ احساس بھی وہی کا وہی رہا جو پرانے نظام سے ہم آہنگ تھا، اس لئے اس کی تخلیقی قوت بھی روز بروز کم ہوتی چلی گئی اور ہمارے ادب کی یہ گت بنی جو آج ہمیں نظر آ رہی ہے۔ نظم یا نثر کے اسالیب سے متعلق مسائل صرف اصطلاحی جھگڑے نہیں ہیں، ان کی جڑیں ہماری اجتماعی شخصیت اور اجتماعی تجربے میں بہت دور تک جاتی ہیں۔ اُردو زبان اور ادب کی خالی خولی تعریف یا برائی کرنے سے کام نہیں چلے گا۔ اُردو کے ادیبوں سے تو میں مایوس ہو چکا ہوں۔ اُردو کے پروفیسر نقادوں نے ان کی ذہنی عادتیں بہت بگاڑ دی ہیں۔ البتہ اگر اردو پڑھنے والے اپنے ادب کو دوبارہ زندہ کرنا چاہتے ہیں تو انھیں دیکھنا پڑے گا کہ اُردو نظم و نثر کے مروّجہ اسالیب ان کے تجربات کا اظہار کرتے ہیں یا ان کی تشکیل میں حارج ہوتے ہیں۔ اور اگر یہ اسالیب انھیں اپنے آپ کو جاننے سے روک رہے ہیں تو کیوں اور کیسے؟ اردو پڑھنے والے اپنی اہمیت سے واقف ہو جائیں اور کیوں اور کیسے کی فکر میں پڑ جائیں تو آجکل کا ادبی جمود دو روز میں دور ہو جائے۔ لیکن پڑھنے والوں کو کون جگائے؟ ادیب لوگ اپنے آپ سے کیوں دشمنی کرنے لگے +

سنہ ۱۹۵۴ء

اُردو میں طنز کے اسالیب

کچھ دن ہوئے میں نے اپنے ایک مضمون میں یہ بتایا تھا کہ اُردو میں مغربی ادب کا ترجمہ کرتے ہوئے کیا دشواریاں پیش آتی ہیں۔ میرے بعض دوستوں نے اس پر مجھ سے شکایت کی کہ تم نے اُردو کے ساتھ بڑی زیادتی کی ہے۔ آخر اُردو میں بھی ایسی چیزیں موجود ہیں جن کا ترجمہ مغربی زبانوں میں ہو ہی نہیں سکتا۔ اس حقیقت سے مجھے نہ پہلے انکار تھا نہ اب ہے۔ ہر زبان کی ایک روح، ایک شخصیت اور انفرادیت ہوتی ہے۔ اور اس شخصیت کی تشکیل کرنے والی قوتیں اتنی زیادہ ہیں کہ آسانی سے ان کے نام بھی نہیں لئے جا سکتے: جغرافیائی حالات، نسلی مزاج، اس زبان کے بولنے والوں کی تاریخ، ان کا مذہب، ان کے معتقدات، پھر ان سب عناصر کا ایک دوسرے پر عمل اور ردِّ عمل۔ یہ تو موٹی موٹی باتیں ہوئیں۔ مگر ان کے علاوہ جو چیزیں کسی زبان کا مخصوص ذائقہ متعین کرتی ہیں، انھیں کیا نام دیا جائے۔ یہ فی الحال میری سمجھ میں نہیں آرہا۔ مثال میں البتہ پیش کر سکتا ہوں۔ انیسویں صدی کے روسی ناولوں میں لوگ مصیبت کے وقت بادل گرفتگی کے عالم میں ایک دوسرے کو "بھائی" کہتے ہیں۔ ورجینا وولف کے خیال میں اس لفظ کا ترجمہ

انگریزی میں ہو ہی نہیں سکتا۔ کیونکہ انگریز انفرادیت پسند لوگ ہیں۔ وہ کسی دوسرے کو اپنے غم تک میں شریک نہیں بنانا چاہتے۔ ایسے موقع پر انگریز اپنے ساتھی کو زیادہ سے زیادہ (MATE) کہہ کر مخاطب کرے گا، لیکن اس لفظ میں وہ احساس رفاقت، وہ یگانگت مفقود ہے جو روسیوں کے "بھائی" میں ہے۔ یہ احساس ہی انگریزوں کے لئے اجنبی چیز ہے تو پھر ان کی زبان میں اس کے اظہار کے لئے لفظ کہاں سے آئے گا؟ اس طرح کی ایک مثال اُرُدو سے لیجئے۔ ؎

فقیرانہ آئے صدا کر چلے ۔۔۔ میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

اس شعر میں پہلے مصرعہ کا ترجمہ تو انگریزی میں کسی نہ کسی طرح ہو جائے گا مگر دوسرا مصرع تو ایسا ہے کہ تشریحی نوٹ لکھ کر بھی اس کا مطلب آپ انگریز کو نہیں سمجھا سکتے۔ یہ خرابی اس ایک لفظ "میاں" کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔ پھر اس لفظ میں ایک قیامت یہ ہے کہ لہجے کی ذرا سی تبدیلی کے ساتھ آپ اپنے مخاطب کو اس کے ذریعے گلے سے لگا بھی سکتے ہیں اور دور بھی ڈھکیل سکتے ہیں۔ اس ایک لفظ میں ہم آہنگی اور یگانگت کی موجودگی کا اقرار بھی سما سکتا ہے، ہمدردی کا مطالبہ بھی، اور بیگانگی کا اعلان بھی۔ اب صرف ایک شاعر میرؔ کے یہاں سے اس لفظ کی مثالیں دیکھئے جو میں نے بغیر کسی کاوش کے یوں ہی چُن لی ہیں:

کیا پوچھو ہو کیا کہئے میاں دل نے بھی کیا کام کیا
عشق کیا ناکام رہا آخر کو کام تمام کیا

جوشِ غم اٹھنے سے اک آندھی چلی آتی ہے میاں
خاک سی مُنہ پر مرے اس وقت اڑ جاتی ہے میاں

ایک جھرمٹ شال کا اک شال گاتی ہے میاں

گو نہیں ہیں کسو شمار میں میاں ۔۔۔ عاقبت ایک دن حساب ہے میاں

کیا کہیں پایا نہیں جاتا ہے کچھ تم کیا ہو میاں
ہم گئے دنیا سے تم ہو اور اب دنیا ہو میاں
گفتگو اتنی پریشاں حال کی یہ درہمی
میرؔ کچھ دل تنگ ہے ایسا نہ ہو سودا میاں

کہنے کو تو یہ لفظ دوستی یا رفاقت کے احساس پر دلالت کرتا ہے، لیکن جیسا اوپر کے شعروں سے ظاہر ہے، کبھی تو اس کے ذریعے ایسا اپناپن پیدا ہوتا ہے گویا کہنے والا خود اپنے آپ سے باتیں کر رہا ہے، اور کبھی اتنی دوری آجاتی ہے جیسے بولنے والے اور سننے والے کے درمیان عداوت ہو۔ غرض یہ لفظ کسی ایک انسانی علق پر دلالت نہیں کرتا، بلکہ بہت سے ثانوی جذبات اور احساسات پر حاوی ہے۔ جنھیں اُردو بولنے والوں کے اندرونی تجربے نے ایک خاص انسانی تعلق سے منسلک کر دیا ہے۔ (فی الحال کام چلانے کے لئے اس تعلق کا نام رفاقت رکھ لیجئے) یہ تعلق یا رشتہ دوسری قوموں کے نظام زندگی میں بھی پایا جاتا ہے لیکن جن ثانوی احساسات کو ہم اس رشتہ کے تحت رکھتے ہیں انھیں وہ لوگ شاید کسی اور رشتے کے ساتھ چپکاتے رہتے ہیں۔ یعنی جہاں تک بڑے بڑے انسانی رشتوں کا تعلق ہے تو وہ سبھی قوموں میں ایک سے ایک ہوں گے۔ لیکن ایک رشتے کے تحت اور کون کون سے ثانوی احساسات آتے ہیں۔ یہ چیز ہر قوم میں مختلف ہو گی۔ ایک قوم کے تجربے اور دوسری قوم کے تجربے میں جو فرق ہوتا ہے وہ دراصل احساس اور جذبے کے انھیں مرکبات کا فرق ہے۔ بڑے بڑے انسانی رشتوں کی ظاہری شکل چاہے ہر قوم میں ایک جیسی ہو، لیکن ہر قوم کو ان کا تجربہ بالکل ایک الگ طرح کا حاصل ہوتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ہر رشتے کے گرد جو ثانوی مرکبات ہوتے ہیں، ان کے ترکیبی اجزا ہر جگہ ایک جیسے نہیں ہوتے۔ یہیں سے وہ چیز پیدا ہوتی ہے جسے ہم کسی زبان کی روح یا شخصیت کہتے ہیں اور اسی لئے ہر زبان کے اسالیب بیان اور ذخیرۂ الفاظ کا ایک حصہ کچھ اس قسم کا ہوتا ہے جسے کسی

دوسری زبان میں منتقل نہیں کیا جا سکتا۔ یا کم سے کم ترجمہ کرتے ہوئے دشواری پیش آتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ روسی کے "بھائی" اور اردو کے "میاں" کا انگریزی میں ترجمہ نہیں ہو سکتا۔ تو کسی زبان کو محض اتنی سی بات پر ناقص نہیں قرار دے سکتے کہ اس میں کسی دوسری زبان کی بعض چیزوں کا ترجمہ نہیں ہو سکا۔

لیکن زبان کی ایک روح یا ایک انفرادیت ہونے کا مطلب یہ بھی نہیں کہ اس کے الفاظ اور اسالیب میں سرے سے کوئی اضافہ یا تبدیلی واقع ہی نہ ہو۔ اگر ہم زبان کو ایک نامیاتی وحدت مانتے ہیں تو ہمیں ساتھ ہی یہ بھی ماننا پڑے گا کہ دوسرے نامیاتی اجسام کی طرح زبان کے اندر بھی نشو و نما یا انحطاط، غرض کسی نہ کسی تبدیلی کا عمل ضرور پایا جائے گا۔ لیکن ہم اردو والوں کو یہ بات ماننے سے انکار ہے۔ پچھلے سو سال کے عرصے میں یورپ سے طرح طرح کی نئی مشینیں آئیں، نئے سیاسی ادارے اور خیالات آئے۔ نئے اخلاقی اور مابعد الطبیعیاتی تصوّرات آئے۔ ان سب نے ہمارے شعور اور احساس میں طرح طرح کی تبدیلیاں بھی کیں، ہمارے ادیب اور نقاد ان تبدیلیوں کو تسلیم بھی کرتے ہیں اور ان کو کسی نہ کسی قسم کے نام دینے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ لیکن شعور کی تبدیلی کے ساتھ ہماری زبان کے الفاظ، اسالیب، اشارات و کنایات اور لب و لہجے میں جو تبدیلیاں ہونی چاہئے تھیں، وہ کہیں نظر نہیں آتیں۔ یہ کام ادیبوں ہی کا ہوتا ہے کہ شعور و احساس کی ہر تبدیلی کو الفاظ کی گرفت میں لائیں اور اس کے لئے اگر ضرورت پڑے تو نیا پیرایۂ بیان ایجاد کریں۔ ہمارے ادیبوں نے یوں تو سیاسی، سماجی، انقلابی ہر قسم کے فرائض اپنے ذمے لینے کی کوشش کی، مگر اپنے ابتدائی اور بنیادی فرض سے جان چُراتے رہے۔ شعور کی تبدیلی کا انھیں جتنا کچھ احساس تھا۔ اس کے مطابق اگر انھوں نے اپنے اندازِ بیان کو بدلنے کی کوشش بھی کی تو صرف اتنی کہ پرانے اسالیب کو ایک ایک کرکے چھوڑتے چلے جائیں۔ چنانچہ حال یہ ہوا ہے، کہ آج کل ہمارے ادب میں جو نثر استعمال ہو رہی ہے وہ اپنی ساخت کے

اعتبار سے اُردو کی پہلی کتاب والی نثر ہے، اس پر طنطنہ یہ کہ ہماری زبان دنیا کی بڑی سے بڑی زبان کے مقابلے میں لائی جا سکتی ہے اور اُردو کے اسالیب میں کسی طرح کی کمی محسوس کرنا اُردو کے دشمنوں کو مدد پہنچانا ہے۔

ہماری موجودہ نظم اور نثر کے اسالیب شعور کی تبدیلیوں کا ساتھ دینے میں کس بری طرح ناکام رہے ہیں۔ اس کی میں آج صرف ایک مثال پیش کروں گا۔ کہتے ہیں کہ ۱۹۳۶ء کے بعد ہمارے ادیبوں نے ہر قسم کی سماجی اقدار کو شک و شبہہ کی نظر سے دیکھنا اور از سرِ نو پرکھنا شروع کیا۔ کیونکہ وہ روایتی شعور کو ختم کر کے ایک بالکل نئے شعور کی بُنیاد رکھنا چاہتے تھے۔ اس میں شک نہیں کہ اس قسم کے خیالات ہمارے ادیبوں کے ذہن میں آئے تو ضرور لیکن سوال یہ ہے کہ خیالات ایک ہمہ گیر جذباتی اور حسیاتی تجربے کی شکل تجربہ کی شکل بھی اختیار کر سکے یا نہیں؟ اگر ایسا ہوا ہوتا تو ہمارے طنزیہ اور مزاحیہ ادب میں کچھ اس قسم کا لب و لہجہ پیدا ہونا ضرور تھا جو یورپ میں مثلاً فلوبیر اور لافورگ کے یہاں ملتا ہے اور اُردو' ادب کی پوری تاریخ میں جس کا شائبہ تک نہیں ملتا۔ میں اُردو کے نقادوں سے اتنا ڈرتا ہوں کہ اُردو دشمنی کے الزام سے بچنے کے لئے یہ بات پھر دہرائے دیتا ہوں کہ مجھے اپنی زبان میں کیڑے ڈالنا مقصود نہیں۔ اگر ۱۹۳۶ء سے پہلے اُردو نثر میں فلوبیر کا لب و لہجہ نہیں ملتا تو اس لئے کہ یہ چیز ہمارے تجربہ میں آئی ہی نہ تھی اور ہمارے شعور کو ایسے پیرایۂ اظہار کی ضرورت ہی نہ پڑی تھی۔ جب لوگ فی الجملہ اپنے معاشرے اور اس کے اقدار سے مطمئن ہوں تو انھیں فلوبیر کی طرح زہریلے انداز میں ہونٹ سکیڑ کر مسکرانے کی ضرورت پیش نہیں آتی۔ مگر شکایت تو ان لوگوں سے ہے جو زبان سے اپنے تشکک کا اعلان کرتے ہیں۔ مگر جنھوں نے فلوبیر کی طرح مسکرانا ابھی تک نہیں سیکھا، بلکہ اُردو زبان میں مسکرانے کے جتنے طریقے موجود تھے وہ بھی ہاتھ سے کھو دیئے۔

اُردو ادب کی تاریخ میں طنز، تمسخر، تضحیک یا ظرافت کے جتنے طریقے ملتے ہیں پہلے تو ان کی ایک نامکمل سی فہرست بنا لیں، باقی بحث بعد میں ہو گی۔

(۱) چیزوں کے صرف محض نظارے سے لطف یا انبساط حاصل کرنا۔ مثلاً نظیر اکبرآبادی اور طلسم ہوش ربا کے بعض حصّے۔

(۲) کسی چیز پر صرف اس لئے ہنسنا کہ وہ غیر معمولی یا عام روش سے الگ ہے۔ یہ اُردو طنز و مزاح کا عام انداز ہے۔

(۳) کسی چیز پر اس لئے ہنسنا کہ وہ ہمیں ناپسند ہے مثلاً سجاد حسین۔ اور اودھ پنچ کے دوسرے لکھنے والے۔

(۴) کسی آدمی پر اس لئے طنز کرنا کہ وہ راہ راست سے ہٹ گیا ہے مثلاً نذیر احمد،

(۵) دوسروں کے طور طریقوں، خیالات و جذبات پر حقارت کے ساتھ مسکرانا کیونکہ وہ سب ہم سے پست اور کمتر ہیں۔ مثلاً غالب۔

(۶) اُردو میں طنز کی معراج ہیں میرؔ، جو مسکراہٹ کو اپنی شخصیت کی تفتیش کا ذریعہ بناتے ہیں۔

یہ فہرست نامکمل سہی مگر اس سے اتنا ضرور ظاہر ہو جاتا ہے کہ ہمارے میرؔ کو چھوڑ کر باقی شاعروں اور نثر نگاروں کی تحریروں میں طنز و مزاح کی بنیاد خود اطمینانی اور خود پسندی پر قائم رہی ہے ـــــ اچھے معنوں میں بھی اور بُرے معنوں میں بھی۔ ہمارا ادیب عام طور سے اس لئے نہیں ہنستا کہ اُسے مروجہ اقدار اور خیالات میں کوئی انمل بے جوڑ بات نظر آ گئی۔ وہ تو اپنی سماجی یا ذاتی اقدار کو معیار بنا کر انھیں دوسروں پر عاید کرتا ہے۔ یہاں اپنے آپ کو، دوسروں کو، سماج کو، انسانی زندگی یا کائنات کو سمجھنے کا جذبہ دکھائی تک نہیں دیتا، بلکہ اس ہنسی کے پیچھے تو یہ یقین کارفرما ہے کہ یہ ساری باتیں سمجھی جا چکی ہیں اور اب کسی تفتیش کی ضرورت باقی نہیں رہی، بلکہ ہم نہایت وثوق اور ایمانداری کے ساتھ دوسروں کو اپنے مقرر کردہ معیاروں کے مطابق جانچ سکتے ہیں۔

اس کے برخلاف مغربی ادب میں ایک اور قسم کی ہنسی ملتی ہے، جو آج سے نہیں بلکہ

اور کچھ نہیں تو کم سے کم ویلوں اور رابلے کے زمانے سے شاعروں اور نثر نگاروں کے کلام میں گونج رہی ہے، یہ ہنسی خود پسندی اور خود اعتمادی کی نہیں بلکہ کائنات گیر بے اطمینانی کی ہے، اسے مغرب کی مادہ پرستی اور تشکیک پسندی کہہ کر بھی نہیں ٹلایا جاسکتا۔ کیونکہ یہ ہنسی ان دینداروں کے ہاں بھی ملتی ہے جو اپنے ایمان کو پرکھنا چاہتے ہیں اور جن کا یقین اتنا محکم ہے کہ بڑے سے بڑے شکوک اور شبہات کو بھی ہضم کرلے جاتا ہے۔ اس قسم کی ہنسی ہنسنے کے لئے آدمی چیزوں کو مقررہ پیمانوں سے نہیں ناپتا بلکہ جن باتوں پر یقین ہے، انھیں بھی تھوڑی دیر کے لئے رد کر کے یہ دیکھتا ہے کہ اب انسان اور کائنات کی کیا شکل بنتی نظر آتی ہے۔ یہ ہنسی چیزوں کو نجھی بجھائی خیال کر کے مذاق میں اڑا دینے کا طریقہ نہیں، بلکہ ہر چیز کو ہر وقت از سرِ نو سمجھنے کا احساس ہے۔ اس ہنسی کے دو پہلو ہیں، ایک طربیہ، دوسرا حزنیہ، یہ ہنسی ایک طرف تو ہر چیز سے مطلق آزادی اور بے تعلقی پر دلالت کرتی ہے، دوسری طرف ہر چیز سے متعلق ہونے اور اس سلسلہ میں اپنا رویہ متعین کرنے کی پابندی پر۔ اپنے سماج اور اس کی از کار رفتہ اقدار پر تو لڑکے بھی ہنس لیتے ہیں۔ لیکن دوسروں کے علاوہ خود اپنے اوپر، انسان پر، کائنات پر، اور ان سب سے بلند تر قوتوں پر ہنسنا اور اس طرح ہنسنا کہ انسانی شعور منور ہو جائے، صرف اسی وقت ممکن ہے کہ جب ہنسنے والا اپنے احساس، اپنے جذبات اور اپنے ذہن سے بیک وقت پوری طرح کام لے رہا ہو۔ میں یہ نہیں کہتا کہ اس ہنسی کے بغیر کوئی تہذیب مکمل یا بڑی نہیں بنتی۔ انسانی شخصیت کے بعض مظاہر ایسے بھی ہوں گے جو شاید اس سے بھی بڑے ہوں۔ لیکن جس ادب کے پیش رووں نے باقاعدہ پیروئ مغربی کا پروگرام بنایا ہو اور جس کے نقاد روز یہ اعلان کرتے ہوں کہ ہمیں مغربی ادب سے جو کچھ سیکھنا تھا وہ سیکھ چکے، مگر اس کے باوجود مغربی طنز کی پرچھائیں تک اس کی نظم و نثر پر نہ پڑی ہو، تو پھر اس ادب اور زبان کے علم برداروں سے پوچھنا ہی پڑتا ہے کہ حضرت بتلائیے، آپ کے ادیب کتنی باتیں کہنے پر قادر ہیں۔ اگر ہمارے نئے ادیبوں نے قدامت پسندوں اور روایت زدوں کو چونکا لیا تو کون بڑا

تیر مارا۔ سوال یہ ہے کہ انھوں نے کبھی انسان کا وہ چہرہ بھی دیکھا اور دکھایا جو بیک وقت مضحکہ خیز بھی ہے اور پرُجلال بھی۔ اور جو پچھلے سو سال سے مغرب کی ہر عظیم کتاب اور تصویر سے جھانک رہا ہے؟ بیسویں صدی جس قسم کے روحانی تجربات سے گزری، ان کے پیش نظر میں تو اتنی بات جانتا ہوں کہ جو زبان (PONTIUS PILATE) کے اس مشہور فقرے (BEHOLD THE MAN) کو انھیں معنوں کے ساتھ نہیں دہرا سکتی، اُسے بیسویں کی زبان نہیں کہا جا سکتا۔ اگر آپ اپنی زبان کی صلاحیتوں سے واقف ہونا چاہتے ہیں تو، ذرا اس چھوٹے سے فقرے کو اُردو میں ترجمہ کر کے دیکھیے۔

چھوٹی بحر

چھوٹی بحر میں اچھا شعر نکال لینا ہمارے یہاں ہمیشہ کمال کی دلیل سمجھا گیا ہے۔ چھوٹی بحر کی حیثیت گویا ایک کسوٹی کی سی ہے۔ جس سے فوراً پتہ چل جاتا ہے کہ شاعر کو زبان و بیان پر کتنی قدرت حاصل ہے اور جس تجربے کا اظہار مقصود ہے اس پر پورا قابو ہے یا نہیں اس طرح چھوٹی بحر میں کامیاب شعر کہہ کر گویا شاعر اپنی فنی پختگی کا ثبوت دے دیتا ہے۔ یہ سب درست ہے۔ مگر جس انداز میں ہمارے یہاں چھوٹی بحر کا ذکر ہوتا ہے۔ اُس سے کچھ یہ احساس ہوتا ہے جیسے چھوٹی بحر میں کامیابی کا کوئی یکساں اور غیر شخصی معیار ہے۔ اور اس میں ہر شاعر ایک ہی نوعیت کی کامیابی حاصل کرے گا۔ غالباً اس غلط فہمی کی وجہ یہ ہے کہ چھوٹی بحر کے اختصار میں کچھ ایسی کھٹک، چبھن اور نشتریت ہوتی ہے کہ آدمی کامیاب شعر سنتے ہی پھڑک اٹھتا ہے اور کبھی "تلخی کام و دہن میں، کبھی شیرینی میں ایسا کھو جاتا ہے کہ آگے سوچنے کی مہلت ہی نہیں ملتی۔ اوروں کو تنقیدی بے حسی کا طعنہ کیا دوں، خود مجھی کو حال ہی میں اُلٹتے پلٹتے ہوئے احساس ہوا کہ چھوٹی بحر میں "دل کا معاملہ" ایسی بے ساختگی سے کھُلتا ہے کہ سارے تکلفات برطرف ہو جاتے ہیں۔ بڑی بحر میں تو ممکن بھی ہے کہ آدمی اپنا شخصی مزاج اور کردار چھپالے جائے مگر چھوٹی بحر تو لوہے کا کوٹھا ہے۔ گلاب ڈالو،

گلاب کا عطر نکلے گا۔ یہاں، آدمی کی اصلیت چھپائے نہیں چھپتی، کیونکہ یہاں شاعر کو اپنے تجربے کا ہی جوہر نہیں، بلکہ اپنی پوری شخصیت کا جوہر پیش کرنا پڑتا ہے ـــــ ارادی طور پر نہیں یہاں، آدمی اپنے ذریعۂ اظہار کے ہاتھوں مجبور ہو کے رہ جاتا ہے۔ چونکہ اس حقیقت کا اندازہ مجھے غالب کی غزلیں دیکھ کر ہوا۔ اس لئے میں غالب ہی کے یہاں سے نمونے پیش کروں گا۔ غالب کی شخصیت کا میرے ذہن میں کیا تصور ہے۔ اس پر میں تفصیلی بحث نہیں کروں گا۔ کیونکہ آجکل کے زمانے میں کہ جب پڑھنے لکھنے کی طرف لوگوں کی توجہ سرے سے ہے ہی نہیں، کسی موضوع پر تفصیل سے لکھنے کے لئے حضرت ایوب کی سی ہمت چاہئے۔ پھر غالب کی شخصیت پر آفتاب احمد صاحب کا طویل مضمون پہلے سے موجود ہے۔ جس سے اچھی تنقید غالب پر میرے خیال میں ابھی تک نہیں لکھی گئی۔

غالب کے اشعار کے تجربے سے پہلے ایک بات اور تصریح طلب ہے۔ یہ پابندی میرے اوپر سلیم صاحب نے لگائی ہے۔ حالانکہ انھیں معلوم ہے کہ آجکل مضمون لکھنا سال بھر کی جیل بھگتنے کے برابر ہے اور اس میں ایک کالم کا اضافہ کرنا ایسا ہے جیسے سزا کی مدت میں دو ہفتے اور بڑھ گئے ہوں۔ بہرحال مفلسی میں آٹا بھی گیلا ہی سہی۔ سلیم احمد کا سوال ہے کہ وہ کون سے تجربات ہیں جو چھوٹی بحر کا موضوع بنتے ہیں یا اُس سے ہم آہنگی رکھتے ہیں۔ سرسری طور سے سوچنے کے بعد چار قسم کے تجربات میری سمجھ میں آتے ہیں۔ جو چھوٹی بحر کے لئے موزوں ہیں۔

(۱) سیدھے سادے ابتدائی جذبات کی شدت۔ اور وفور جو بے لاگ بے تکلف براہ راست اور فوری اظہار کی طالب ہو، غالباً اس کی مثالیں اُردو سے زیادہ فارسی میں ملیں گی۔

بوئے جوئے مولیاں آید ہمی	یاد یارِ مہرباں آید ہمی	(رودکی)
سرو سیمینا بہ صحرا می روی	نیک بد عہدی کہ بے ما میروی	(سعدی)
گُل ہوئے جاتے ہیں چراغ کی طرح	ہم کو ٹک جلد آن کر دیکھو	(میر حسن)
ایک دم بھی ملا نہ ہم کو قرار	اس دلِ بے قرار کے ہاتھوں	(//)
گُل و گلزار خوش نہیں آتا	باغ بے خار خوش نہیں آتا	(درد)

حیف میرے یہ آہ کرنے کو — اور ترے ہنس کے واہ کرنے کو (اثر)
راہ تکتے ہی تکتے ہم تو چلے — آیئے بھی کہیں جو آنا ہے (〃)

(۲) جذبات کی ثانوی اور لطیف تر اور قدرے پیچیدہ شکلیں — ایک شعر میں صرف ایک تجربہ لیا جائے، اُسے ہر دوسرے تجربے سے الگ کرکے دیکھا جائے، اور سکون کے ساتھ اس پر تھوڑا سا غور کیا جائے۔ یہاں اظہار براہِ راست اور بے لاگ نہیں ہوگا، بلکہ تھوڑے سے تکلف اور ادبیت کے ساتھ۔ بہرحال شاعر کی کوشش یہ ہوگی کہ شعر کا اثر فوری ہو، اور شعر دل میں چبھن اور کھٹک سی پیدا کرے۔ یہاں وہ بات نہیں ہوگی کہ جذبہ شدت اور وفور سے خود بخود ابل پڑے اور کم سے کم الفاظ میں اپنا اظہار کرے۔ یہاں بات ذرا بنائی جاتی ہے۔ تجربے میں شعوری کوشش سے حسن پیدا کیا جاتا ہے۔ اُردو کی چھوٹی بحروں میں تجربات کی یہ قسم سب سے زیادہ مقبول ہے۔ اور اُس کی کامیاب ترین مثالیں اثرؔ، بیدارؔ، حسن بریلوی کے یہاں ملتی ہیں۔ گو انفرادی طور پر میرؔ، دردؔ اور غالبؔ کے اس نوعیت کے اشعار مذکورۂ بالا شاعروں کے شعروں سے بہتر ہوں گے۔

دوست ہوتا جو وہ تو کیا ہوتا — دشمنی پر تو پیار آتا ہے (اثر)
ہم غلط احتمال رکھتے تھے — تجھ سے کیا کیا خیال رکھتے تھے (〃)
لوگ کہتے ہیں یار آتا ہے — دل تجھے اعتبار آتا ہے (〃)
اثرؔ اس حال پہ بھی جیتا ہے — کیا کہوں اس کی سخت جانی کی
الفت ان کی نہیں چھوڑی جاتی — حال دل کا نہیں دیکھا جاتا (حسن بریلوی)
ہم خاک بھی ہو گئے پر اب تک — جی سے نہ ترے غبار نکلا (بیدار)
دور سے بات خوش نہیں آتی — یوں ملاقات خوش نہیں آتی (〃)
زور عاشق مزاج ہے کوئی — دردؔ کو قصہ مختصر دیکھا
کھلنا کم کم کلی نے سیکھا ہے — تیری آنکھوں کی نیم خوابی سے (میر)
کب وہ سنتا ہے کہانی میری — اور پھر وہ بھی زبانی میری (غالب)

(۳) جذبہ نہیں بلکہ پیچیدہ تجربہ جس میں یا تو ایک ہی سلسلے کے کئی جذبے ملے جلے ہوں یا کئی جذبوں کے درمیان تصادم اور کشاکش ہو یا ایک تجربے کو اپنی ساری زندگی یا دوسروں کی زندگی یا حیات مطلق یا کائنات کے مقابل رکھ کر غور کیا گیا ہو، اس تجربے میں تہیں، پہلو، پیچیدگیاں چاہے جتنی بھی ہوں، اندرونی کش مکش کتنی بھی کیوں نہ ہو، مگر وحدت اتنی ہوتی ہے اُسے تفصیل سے بیان کرنے کی کوشش کریں تو وہ تجربہ باقی ہی نہیں رہتا۔ اس کا اظہار یا تو مختصر الفاظ میں ہوگا یا بالکل نہیں ہوگا۔ اس قسم کے تجربات سے دوسرے درجے کا شعر بھی ہو سکتا ہے اور بڑے سے بڑا شعر بھی۔ یہ شاعر کی ذہنی اور روحانی کاوش اور شخصیت پر منحصر ہے۔ شیکسپیئر کے دو مشہور جملے :۔ THE REST IS SILENCE اور :۔ RIPENSS IS ALL اسی قبیل کی چیزوں میں سے ہیں۔ اُردو شاعروں میں سے فی الحال میں صرف چار نام چھانٹوں گا۔ میر، درد، غالب اور فراق ؎

آخر الامر آہ کیا ہوگا	کچھ تمھارے بھی دھیان پڑتی ہے	(درد)
زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے	ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے	(〃)
مصائب اور تھے پر دل کا جانا	عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے	(میر)
کوئی نا اُمیدانہ کرتے نگاہ	سو تم منہ بھی ہم سے چھپا کر چلے	(〃)
بُرا حال اس کی گلی میں ہے میر	جو اُٹھ جائیں واں سے تو اچھا کریں	(〃)
وہ توانائی مزاج نہیں	چھوڑ دے مجھ کو لیکن آج نہیں	(فراق)
آج تو دردِ ہجر بھی کم ہے	آج تو کوئی آیا ہوتا	(〃)
اہلِ دل کو خراب رہنے دے	تیری آنکھوں سے یہ تو دور نہیں	(〃)
چھڑ گئی اُن کی آنکھوں کی بات	دُنیا میں اب دن ہے کہ رات	(〃)
دل اُمڈا سا آنکھ بھری سی	آج تو حسن بھی ہے اپنا سا	(〃)

(۴) محبوب یا زندگی کی شکایت، گلے، شکوے، طعنے، اپنے آپ کو بہتر یا برتر یا حق پر

یا مظلوم سمجھ کر، اپنے آپ کو دوسرے انسانوں سے، محبوب سے، زندگی سے، کائنات سے الگ کرکے کوئی کڑوی کسیلی یا دل میں چبھنے والی بات کہنا، یا جلی کٹی سنانا، یا دل کے پھپھولے پھوڑنا، یہاں اختصار اس لئے برتا جاتا ہے کہ چوٹ کراری پڑے۔ یہ اختصار تجربے کی جامعیت کا نہیں، بلکہ تجربے کی تنگی اور انقباض کا ہے۔ چنانچہ واسوخت والی ذہنیت کو بھی چھوٹی بحر راس آتی ہے۔ اس ضمن میں خصوصیت کے ساتھ غالب، داغ اور حسن بریلوی کا نام لیا جا سکتا ہے۔

مرے ماتم میں وہ آئیں تو کہنا — کریں غم آپ کے دشمن کسی کا (داغ)
ترے غمزوں کو اپنے کام سے کام — کسی کے دل کو تاب آئے نہ آئے (〃)
تجھ کو اپنا کہا ہے کس کس نے — کہنے والوں کو خیر کیا کہئے (〃)
حضرتِ دل مزاج کیسا ہے — پھر بھی اس کوچے میں گزر ہو گا (حسن بریلوی)
تیرے در سے کوئی پھرا ہو گا — رہ گئے ہم تو خاک میں مل کے (〃)

اس قبیل کے اشعار میں شکایت یا طعنہ نہ سہی۔ تو کم سے کم اپنی زندہ دلی، خوش طبعی اور شگفتگیٔ مزاج کا مظاہرہ ضرور مقصود ہوتا ہے۔ یہاں دراصل شاعر تجربے سے زیادہ اپنے آپ کو نمائش کے لئے پیش کرتا ہے۔

اب آئیے غالب کی طرف۔ یوں تو غالب کی چھوٹی بحروں میں آفاق گیر استعجاب اور تحیّر بھی مل جائے گا ؎

سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں — ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

عشق کے المناک تجربوں پر معصومانہ تجسس بھی ملے گا ؎

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے — آخر اس درد کی دوا کیا ہے

سپردگی کا وفور بھی ملے گا۔ ؎

پھر کچھ اس دل کو بیقراری ہے — سینہ جویائے زخمِ کاری ہے

پھر اُسی بے وفا پہ مرتے ہیں پھر وہی زندگی ہماری ہے

غالب حسن کے اک ذرا سے احساس کو پھیلا کر اُسے کائنات کی وسعتیں بھی دے سکتے ہیں ؎

تو اور آرائشِ خمِ کاکل میں اور اندیشہ ہائے دور و دراز

مگر چھوٹی بحر میں شعر کہتے ہوئے غالب اپنے اندر سکڑ سمٹ جانے اور دوسروں سے اپنے آپ کو الگ کر لینے کی ترغیب سے نہیں بچ سکتے۔ غالباً اختصار کی وجہ سے اُنھیں اور آسانی رہتی ہے۔ اور خود بینی اور خود نمائی کا اچھا بہانہ مل جاتا ہے۔ "دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے" والی غزل ان چند غزلوں میں سے ہے۔ جہاں غالب اپنے آپ سے باہر نکل سکے ہیں۔ ان کے تفکر میں غیر شخصی انداز آیا ہے۔ اور انھوں نے عشق، حیات اور کائنات کی طہارت اور معصومیت اور رچاؤ محسوس کیا ہے۔ لیکن وہاں بھی واسوخت نے ان کا پیچھا نہیں چھوڑا۔

ہم کو اُن سے وفا کی ہے اُمید جو نہیں جانتے وفا کیا ہے

ہم نے مانا کہ کچھ نہیں غالبؔ مفت ہاتھ آئے تو بُرا کیا ہے

جب غالب اپنے عشق، زندگی یا کائنات پر غور کر رہے ہوں، اُس وقت کی تو بات ہی چھوڑیئے۔ اُنھیں مسکرانے کا بُرا، بھلا موقع مل جائے تو وہ دوسروں سے اپنی علیحدگی اور برتری جتائے بغیر رہ ہی نہیں سکتے۔ ؎

غلطیہائے مضامیں مت پوچھ لوگ نالے کو رسا باندھتے ہیں

اس شعر میں نالے کی نارسائی کا اتنا گلہ نہیں ہے جتنی اس بات کی خوشی ہے کہ لوگ غلط کہتے ہیں۔ غالب کی نظر میں لوگوں کی بے وقوفی یہ ہے کہ وہ درد میں ایک عظمت، ایک اثر محسوس کرتے ہیں، اپنی ہستی سے باہر کسی قوت پر، زندگی کی شرافت پر یقین رکھتے ہیں۔ غالب جس چیز سے مطمئن ہوتے ہیں وہ یہ احساس ہے کہ زندگی ان سے بیگانگی برتتی ہے اور اس طرح ان کی یکتائی کی (خواہ وہ تکلیف دہ کیوں نہ ہو) تصدیق کرتی ہے۔ یہ میری من گھڑت نہیں ہے۔ اسی غزل میں غالب نے کہا ہے ؎

ہم بھی اک اپنی ہوا باندھتے ہیں　　آہ کا کس نے اثر دیکھا ہے

اس شعر کے لہجہ میں کوئی درد یا کسک نہیں ہے۔ بلکہ آہ کی بے اثری سے غالب لطف لے رہے ہیں۔ آدمی کو اپنی ہستی کا احساس اپنے کسی فعل یا عمل یا سرگرمی کے ذریعہ ہوتا ہے۔ چونکہ غالب کو اپنی ہستی کے وجود اور اس کے کائنات سے الگ ہونے کا احساس رونے کے ذریعے ہوتا ہے۔ اس لئے یہ سرگرمی بذات خود تشفی بخش بن گئی ہے۔ خواہ یہ بے نتیجہ ہی کیوں نہ ہو۔ بلکہ اگر اس کا کوئی نتیجہ نکلتا تو غالب کی ہستی پھر کائنات سے متعلق اور مربوط ہو جاتی۔ اور اس کی یکتائی زائل ہو جاتی، اس کے لئے غالب تیار نہیں ہیں۔ اُن کے لئے تو آہ کی بے اثری ہی سود مند ہے، کیونکہ اس طرح اُن کے اور کائنات کے درمیان حدِ فاصل رہتی ہے۔ بلکہ سدِ سکندری بن جاتی ہے —— کیونکہ غالب کی جستجو کا منتہا عشق یعنی اپنے آپ کو حیات اور کائنات میں پیوست کرنا نہیں ہے، بلکہ "اپنی ہوا باندھنا" چھوٹی شخصیت کا آدمی رونے سے ڈرتا ہے کیونکہ رونے کا مطلب ہی اپنی ہستی سے باہر جو دوسری قوتیں ہیں ان کی مادرانہ شفقت کا اعتراف ہے۔ مثلاً ای۔ ایم فورسٹر نے (پاکستان)، پی۔ ای۔ این کے سارے لوگ فورسٹر کے پیرو ہیں) کہا ہے، "جس کتاب کو پڑھ کے رونا آجائے وہ اصلی فن پارہ نہیں ہے" اس کے برخلاف بودیلیر نے بڑی نظم کی تعریف یہ بتائی ہے کہ اُسے پڑھ کے آنکھوں میں آنسو آجائیں۔ خیر اب آہ کی بے اثری کے متعلق میرؔ کا شعر دیکھئے۔ بحر چھوٹی نہ سہی، بات بڑی ہے ؎

ناچار میرؔ منڈکری سی مار سو گیا　　روتے تے رات اُس کے جو تاثیر کچھ نہ کی

میرؔ کو ہوا باندھنے کی ضرورت پیش نہیں آتی۔ کیونکہ جب وہ منڈکری مار کے سوتے ہیں تو اُن کے نیچے زمین جیسی ٹھوس چیز ہوتی ہے۔ آہ چاہے آسمان پر جائے یا نہ جائے۔ لیکن اگر آدمی کو زمین پر لے آئے تو یہی بہت بڑی کامرانی ہے۔ اسی ضمن میں فراقؔ کا بھی ایک شعر سنتے چلئے ؎

اے اہلِ دل یہ کارِ عبث بھی کئے چلو　　فرصت ضروری کاموں سے پاؤ تو رو بھی لو

غرض غالب کی توجہ یوں تو ہمیشہ ہی اپنے اوپر مرکوز رہتی ہے۔ لیکن چھوٹی بحر میں تو وہ یوں محسوس کرنے لگتے ہیں جیسے اس چھوٹی سی چادر میں اتنی جگہ کہاں کہ دوسرے بھی سما سکیں۔ میر چھوٹی بحروں میں کوشش کرتے ہیں کہ ساری زندگی کا جوہر نچوڑ لیں۔ اس زندگی کا جو صرف انھیں کے نہیں بلکہ سبھی کے تجربے میں آتی ہے ــــ اور کچھ نہیں تو کم سے کم ایک تجربے کا عطر تو کھینچ ہی آئے ؎

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا	آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا
کیا کہیں کچھ کہا نہیں جاتا	اب تو چپ بھی رہا نہیں جاتا
نظر میر نے کیسی حسرت سے کی	بہت رو دیے ہم اس کی رخصت کے بعد
بے کلی، بے خودی کچھ آج نہیں	ایک مدت سے وہ مزاج نہیں
وجہ کیا ہے کہ میر منہ پہ ترے	نظر آتا ہے کچھ ملال ہمیں
برا حال اس کی گلی میں ہے میر	جو اٹھ جائیں واں سے تو اچھا کریں
آج کل بے قرار ہیں ہم بھی	بیٹھ جا چلنے ہار ہیں ہم بھی

یہاں "میں" اور "ہم" کے معنی عام انسانی تجربہ ہے، چھوٹی بحروں میں یہ عمومیت اور تاکیدی بن جاتی ہے۔ کیونکہ میر اپنے اشعار میں زیادہ سے زیادہ وسعت اور جامعیت پیدا کرنا چاہتے ہیں، غالب چھوٹی بحروں میں اپنے اختصاص کا اعلان زیادہ کرتے ہیں۔ غالب اختصار کا مطلب یہ لیتے ہیں کہ ہر غیر ضروری چیز کو نظر انداز کر دیا جائے۔ اور ان کے لئے اپنی ذات کے علاوہ ہر چیز مد فاضل میں ہے۔ چھوٹی بحروں میں میر اپنے تجربے کو دوسرے انسانوں کے تجربے میں گھلا ملا دیتے ہیں۔ غالب اپنے تجربے کو نتھار کر دوسروں کے تجربے سے الگ کر لیتے ہیں۔ غالب چھوٹی بحر کو اس لئے استعمال کرتے ہیں کہ ان کی شخصیت کا تیکھا پن پوری کساوٹ اور آن بان کے ساتھ نظر آئے۔ چھوٹی بحروں میں میر کی ذات محو ہو کر انسانیت کا تجربہ بن جاتی ہے اور غالب کی ذات بھلائے سے نہیں بھولتی بلکہ پہلو بدل بدل کر مقابلہ پر اتر آتی ہے۔ چھوٹی بحر میں وہ ہمیشہ کوئی

انوٹ وار بات کہنا چاہتے ہیں۔ اسی لئے وہ اپنے زاویۂ نظر کو کسی اور کا زاویۂ نظر کبھی نہیں بننے دیتے۔ چنانچہ جب وہ عام زندگی کے بارے میں کچھ کہتے ہیں۔ تب بھی ایک طعنے کا سا انداز آجاتا ہے۔ ؎

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا	نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

غالبؔ نے اپنی ذات سے متعلق جو اچھے شعر کہے ہیں، اُن میں بہت سے چھوٹی بحروں میں ملیں گے ؎

دردِ منّت کشِ دوا نہ ہوا	میں نہ اچھا ہوا بُرا نہ ہوا
نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز	میں ہوں اپنی شکست کی آواز
بک رہا ہوں جنوں میں کیا کیا کچھ	کچھ نہ سمجھے خدا کرے کوئی

اور جب محبوب کی طرف توجہ کرتے ہیں تو چھوٹی بحروں میں عموماً ڈانٹ ڈپٹ۔ للکار، طعنے کا رنگ پیدا کر دیتے ہیں ؎

تجاہل پیشگی سے مدعا کیا	کہاں تک اے سراپا ناز کیا کیا
نوازش ہائے بیجا دیکھتا ہوں	شکایت ہائے رنگیں کا گلہ کیا

لوگ کہتے ہیں کہ غالبؔ نے عشق کی روایتیں بدل دیں اور محبوب کا نیا تصور پیش کیا۔ غالبؔ کی انقلابی حیثیت جو کچھ بھی ہو۔ مگر یہ عشق ہے یا سامراج سے جنگ؟ عشق کے لئے یہ ضروری نہیں کہ اُس میں خناوگی اور اپنی تذلیل ہی ہو مگر عشق سے مزاج میں تھوڑی سی خود فراموشی اور قبولیت بھی نہ پیدا ہوئی۔ تو وہ عشق ہی کیا ہوا۔ کیٹس نے اپنی محبوبہ کو کچھ خط لکھے ہیں، جن میں بڑی بیچارگی کا اظہار کیا ہے۔ آرنلڈ نے ان پر تنقید کرتے ہوئے کہا ہے یہ دوا فروش کے ملازم کا عشق ہے۔ مگر آرنلڈ جیسے لوگ جو عشق میں بہر حال اپنا وقار قائم رکھنا چاہتے ہیں تو ان میں اتنی اہمیت بھی نہیں ہوتی کہ اپنے معاشرے کے بارے میں دو چار سچی باتیں دل کھول کر کہہ لیں۔ خیر، اب محبوب سے متعلق غالبؔ کے کچھ شعر اور دیکھئے ؎

جمع کرتے ہو کیوں رقیبوں کو	اک تماشا ہوا گلہ نہ ہوا
رہزنی ہے کہ دل ستانی ہے	لے کے دل دل ستاں روانہ ہوا
مجھ کو پوچھا تو کچھ غضب نہ ہوا	میں غریب اور تو غریب نواز

تماشا کر اے محوِ آئینہ داری — تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں
ہم بھی تسلیم کی خو ڈالیں گے — بے نیازی تری عادت ہی سہی
ابنِ مریم ہوا کرے کوئی — میرے دکھ کی دوا کرے کوئی
بات پر واں زبان کٹتی ہے — وہ کہیں اور سنا کرے کوئی

صرف محبوب کے بارے ہی میں نہیں بلکہ زندگی کی شکایت بھی وہ اِسی انداز میں کرتے ہیں ؂

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی — زندگی میں مرا بھلا نہ ہوا
فکرِ دُنیا میں سر کھپاتا ہوں — میں کہاں اور یہ وبال کہاں
جب توقع ہی اُٹھ گئی غالبؔ — کیوں کسی کا گلہ کرے کوئی

میرا مطلب یہ نہیں کہ غالبؔ چھوٹی بحروں میں بس اسی قسم کے شعر کہتے ہیں۔ لیکن اتنی بات ضرور ہے کہ چھوٹی بحروں میں ان کے مزاج کی تلخی بڑی آسانی سے اُبھر آتی ہے اور وہ چھوٹی بحر کو اس طرح استعمال کرنے پر مائل ہیں کہ کسی کا گلہ کیا جا سکے۔ یہ تلخی اور ترشی اُن کی خودنگری کا لازمی حصّہ ہے۔ کیونکہ جو آدمی اپنے آپ کو اس حد تک پسند کرتا ہو وہ نہ محبوب سے مطمئن رہ سکتا ہے، نہ دوسروں سے، نہ زندگی سے ــــ چونکہ چھوٹی بحر کا تقاضہ یہ ہوتا ہے کہ تجربات کا خلاصہ پیش کیا جائے، اس لئے غالبؔ بھی اپنے تجربات کا جوہر پیش کرتے ہیں اور وہ یہ ہے کہ زندگی نے غالبؔ سے اچھا سلوک نہیں کیا۔ انھیں میرؔ کا یہ نقطۂ نظر کبھی قبول نہیں ہوگا ؂

لاعلاجی ہے جو رہتی ہے مجھے آوارگی — کیجیے کیا میرؔ صاحب بندگی بیچارگی

یہ غالبؔ کا مخصوص مزاج ہے اور اگر صرف اُن کی چھوٹی بحر والی غزلوں کو ہی پیش نظر رکھا جائے تب بھی یہ مزاج بالکل واضح ہو جاتا ہے۔ بلکہ شاید یہاں ان کی اکڑ کچھ زیادہ ہی نمایاں ہو جاتی ہے۔

۱۹۵۳ء

ہمارے یہاں ڈراما کیوں نہیں

اب کے مجھے فرمائشی مضمون لکھنا پڑ رہا ہے۔ مصرع طرح مجھے یہ ملا ہے کہ اُردو میں ڈراما کیوں نہیں ہے۔ خیر، ایسے فرمائشی مضمونوں میں آسانی بھی رہتی ہے، اگر مضمون واجبی ہی سا رہا تو یہ عذر موجود ہے کہ صاحب وہ تو زرہ امتثالِ امر لکھا تھا۔ اگر کچھ ڈھنگ کا ہوگیا تو اپنی داد خود دینے کا موقع ملا۔ کب ایسی گرہ اور سخنداں نے لگائی۔ فرمائشی مضمون میں جو آسانیاں ہوتی ہیں، وہ تو میں نے برملا کہہ دیں۔ اب وہ دشواریاں سنئے جو اس موضوع میں مجھے پیش آئیں گی۔ آج سے چار سال پہلے اپنی جہالت کے سہارے میں ڈراما کے متعلق بہت سی باتیں بڑے تیقّن کے ساتھ کہہ سکتا تھا۔ لیکن تین چار سال تک یونانی، رومی، فرانسیسی ٹریجیڈی پڑھانے کے بعد اب یہ حال ہوا ہے کہ میں ڈراما اور خصوصاً ٹریجیڈی کی کوئی ایسی تعریف پیش نہیں کرسکتا جو ان سب چیزوں پر حاوی ہو۔ جنھیں ڈراما یا ٹریجیڈی کہہ دیا جاتا ہے۔ ڈراما کی ایک عام تعریف یہ ہے کہ اس میں کسی عمل کا نقشہ کھینچا جاتا ہے۔ لیکن ہر تہذیب عمل کا ایک الگ تصور رکھتی ہے، پھر اس تصور کی بنیاد ہوتی ہے۔ انسانی تقدیر اور زمان و مکان کے اس تصور پر، جو کسی قوم کا مایہ الامتیاز ہوتا ہے۔ چونکہ یہ اقدار محض نظریاتی حیثیت نہیں رکھتیں، بلکہ قوم کے پورے تجربے سے پیدا ہوتی ہیں، اس لئے

اشپنگلر کے نزدیک ایک تہذیب دوسری تہذیب کی اقدار اپنا ہی نہیں سکتی، اور نہ ان اقدار کے ذریعے وجود میں آنے والے فنون کو سمجھ سکتی ہے۔ مغربی تہذیب کے مختلف ادوار میں لوگ یونانی ڈراما کے اصولوں کے مطابق کوشش کرتے رہے ہیں۔ لیکن اشپنگلر کے خیال میں یونانی ڈراما اور مغربی ڈراما کے درمیان صرف ایک چیز مشترک ہے ـــــ لفظ "ڈراما" اس نظریے کی رو سے موفوکلیز اور شیکسپیئر کے ڈرامے پڑھنے کے طریقے بالکل مختلف ہوں گے۔ مثلاً شیکسپیئر کے کرداروں کی شخصیت ہمارے سامنے تشکیل پاتی ہے، اور ان کی خرابی کی صورت بھی اسی تعمیر میں مضمر ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف یونانیوں کے کردار بنے بنائے اور مکمل صورت میں ہمارے سامنے آتے ہیں، اور ان کی شکست خارجی ذرائع سے واقع ہوتی ہے۔ یعنی عمل کا مطلب ان دو قسم کے ڈراموں میں بالکل مختلف ہے۔ اب اگر ہم یہ معلوم کرنا چاہیں کہ یونان میں اور ایلزبتھ کے انگلستان میں ڈراما کیوں پیدا ہوا تو اس کی وجوہات بالکل مختلف ہوں گی، یعنی جس چیز کو ہم جلدی میں ڈراما کہہ دیتے ہیں۔ وہ ہر تہذیب میں مختلف قسم کا ہوگا اور اس کے وجود میں آنے کی اندرونی ضروریات بھی مختلف ہوں گی، اور عمل کا تصور بھی بالکل الگ ہوگا۔ غرض یونانی اور مغربی ڈراموں کی پیدائش اور نشوونما کی جو توجیہہ عام طور سے کی جاتی ہے وہ معاشرے اور اس کے فنون پر عاید نہیں ہو سکے گی۔

اشپنگلر کے اس نظریے کی بنیاد اس عقیدے پر ہے کہ تہذیبی اثرات کوئی چیز نہیں۔ ہر تہذیب بذات خود ایک مکمل شخصیت رکھتی ہے جس کا دوسری تہذیبوں سے کوئی علاقہ نہیں ہوتا۔ یہاں یہ اعتراض پیدا ہوتا ہے کہ اگر یہ بات ٹھیک ہے تو پھر اشپنگلر نے دوسری تہذیبوں کو کیسے سمجھا اور ان کے متعلق کوئی رائے دینے کی جرأت کی؟ اس نظریے میں یہ بہت بڑی کمزوری ہے۔ اچھا، اب مختلف تہذیبوں کے فنون کے تقابلی مطالعے کو چھوڑیے۔ صرف ایک معاشرے کے ڈرامائی فن کو دیکھئے کہ اس کے سمجھنے میں کیسی دشواریاں پیش آتی ہیں جن لوگوں نے مغربی ڈرامے کے متعلق سوچا ہے، اُن میں سے بہت سوں کا خیال ہے کہ ڈراما قوت ارادی

کا کھیل ہے۔ جب تک یہ عنصر برسرِ کار نہ آئے ڈراما پیدا نہیں ہوتا۔ خصوصاً ٹریجیڈی ڈی۔ایچ۔ لارنس نے کہا ہے کہ اگر ٹریجیڈی کا ہیرو پوری کائنات کی طاقتوں کے خلاف جدوجہد میں مصروف نظر نہ آئے تو اس کی حالت یہ ہوتی ہے کہ جیسے کوئی مینڈک گاڑی کے نیچے آکر پس جائے۔ میں مانتا ہوں کہ صرف شیکسپیئر کی ٹریجیڈی ہی نہیں بلکہ یونانی ٹریجیڈی کو بھی کھینچ کھانچ کے اس طرح پڑھا جا سکتا ہے۔ اس کے برخلاف ولسن نائٹ اور بعض دوسرے لوگوں کی رائے ہے کہ قوتِ ارادی کے تصور کے ذریعے ٹریجیڈی کو سمجھا ہی نہیں جا سکتا، اور یہ بات انھوں نے شیکسپیئر کے سلسلے میں کہی ہے۔ یعنی ایک ہی ڈراما کو دو اتنے مختلف طریقوں سے پڑھا جا سکتا ہے کہ زمین اور آسمان کا فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ نقّادوں سے قطع نظر، آج کل کے بعض بڑے ڈراما نگاروں کو لیجیے۔ کوکتو نے تو اپنے "ای ڈیپس" والے ڈرامے میں کائنات کے نظام ہی کو مشین سے تشبیہہ دی ہے۔ جس کے اندر آکے آدمی پستا ہی چلا جاتا ہے۔ آنوی کے "اینٹی گنی" میں تو یہ بات اور واضح ہو گئی ہے۔ یہاں کورس نے شروع ہی میں کہہ دیا ہے کہ اگر تمھارا نام "اینٹی گنی" ہے تو پھر تم کوشش کے باوجود ٹریجیڈی سے نہیں بچ سکتیں۔ اس ساری بحث کا مقصد یہ ہے کہ جتنے جھگڑے ڈرامے پر غور کرتے ہوئے پیدا ہوتے ہیں، اُتنے شاید کسی بھی صنف کے معاملے میں پیدا نہیں ہوتے۔ حالانکہ اس موضوع پر لوگ افلاطون کے وقت سے لکھتے چلے آرہے ہیں۔ اب یہ دیکھیے نا کہ آخر کسی معاشرے میں ڈراما کی پیدائش کا کیا معیار مقرر کریں؟ کیا ڈراما اس وقت وجود میں آتا ہے جب معاشرہ انسان کی قوتِ ارادی پر یقین رکھتا ہو یا اس وقت کہ جب یہ عقیدہ ترک کر دیا گیا ہو۔؟

اچھا، اب ایک اور سوال سامنے آتا ہے۔ ڈراما اور مذہبی عقائد کا آپس میں کیا تعلق ہے؟ ایک خیال یہ ہے کہ ڈرامے کے لئے عیسوی معاشرے سے بہتر ماحول ہو ہی نہیں سکتا۔ کیونکہ عیسائی کا سب سے بڑا فرض ہے اندرونی اور بیرونی ترغیبات سے لڑنا، اپنے آپ کو ابتدائی گناہ کے اثرات سے پاک کرنا، اور اپنی نجات کی دھن میں لگے رہنا۔ اس لئے چیسٹرٹن تو کہتا ہے کہ سچے عیسائی

کی پوری زندگی ہی ایک ڈراما ہوتی ہے، اس کے مقابلہ میں دوسرا خیال یہ ہے کہ عیسوی معاشرہ ٹریجیڈی پیدا کر ہی نہیں سکتا۔ کیونکہ عیسوی عقیدے کے مطابق نجات کا انحصار ہے خدا کی مرضی پر، وہ اپنی رحمت سے جسے چاہے معاف کر سکتا ہے اس لئے انسان کی زندگی میں ٹریجیڈی کا تصور کرنا تک گناہ ٹھہرتا ہے۔ آندرے ژید کہتے ہیں کہ عیسائی کے لئے تو اصلی ڈراما مرنے کے بعد شروع ہوتا۔ زمین کی زندگی سے عیسائیوں کو اتنی شدید دلچسپی ہی نہیں جو وہ اس کے بارے میں ڈراما تخلیق کر سکیں۔ اس لئے عیسوی ڈراما لکھنے کی کوشش شرمندۂ تعبیر ہو ہی نہیں سکتی۔ اس ناکامی کی مثال ژید کے نزدیک کلوڈیل کے ڈرامے ہیں۔ ژید نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ توحید پرست معاشرہ ڈرامائی جذبات سے بیگانہ ہوتا ہے۔ کیونکہ وہ جبلتوں کی رنگارنگی کو قبول نہیں کرتا۔ ڈرامے کے لئے تو یونان کی سرزمین موزوں تھی، جہاں ہر جبلت کے لئے ایک دیوتا مقرر تھا۔ انھیں جبلتوں کے بے لاگ تصادم سے ڈرامائی جذبات پیدا ہوتے تھے۔ ژید نے دوسرا معیار یہ قائم کیا ہے کہ ڈراما اس معاشرے میں ترقی پاتا ہے۔ جہاں انسان دیوتا بن سکے، اور دیوتا انسان۔ یہ چیز عیسوی معاشرے میں ناممکن ہے۔ لہٰذا عیسوی مذہب کی ترقی اور ڈرامائی فن کا زوال لازم و ملزوم چیزیں ہیں۔

مذہب اور ڈرامے کے تعلق پر یہ دو قسم کے خیالات میں نے آپ کے سامنے پیش کر دیئے۔ میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ یہ نظریات ہمارے معاشرے پر بھی ضرور عاید ہوں گے۔ میں تو صرف اتنا بتانا چاہتا ہوں کہ ڈرامائی فن کی بحث کتنی مشکل چیز ہے، اور یہاں ابتدائی معیار قائم کرنا بھی کتنا دشوار ہے۔ اب اصل مسئلے کی طرف آیئے۔ ہمارے یہاں ڈراما کیوں نہیں ہے؟ اس سوال کا جواب بعض لوگ تو یہ دیتے ہیں کہ ہر نسل چند فنون سے اندرونی مناسبت رکھتی ہے، سامی نسلیں اور ان سے متاثر ہونے والی تہذیبیں ڈرامے کے فن سے بیگانہ ہیں، پورے سامی ادب میں صرف "غزل الغزلات" ایک ایسی چیز ہے جو ڈراما سے کچھ مشابہت رکھتی ہے، پتہ نہیں یہ جواب صحیح ہے یا غلط، بہر حال اس بحث میں بعض ایسے جھگڑے پیش آتے ہیں کہ ان میں

الجھنا نہیں چاہتا۔ اس لئے میں تو صرف اتنی بات پر غور کروں گا کہ ہمارے موجودہ ادب میں ڈراما ترقی کیوں نہیں کر سکا۔

اب تک میں نے پورا زور اس بات پر صرف کیا ہے کہ اس بحث میں بنیادی معیار قائم کرنا مشکل کام ہے۔ لیکن کسی نہ کسی معیار کے بغیر بحث آگے چل بھی نہیں سکتی۔ اشپینگلر کے جیسے مابعد الطبیعاتی یا تجریدی معیار تو میں فی الحال قبول نہیں کروں گا۔ کیونکہ انھیں رد کرنا بھی اتنا ہی آسان ہے۔ میں تو کوئی ایسا معیار چاہتا ہوں جو ہر قسم کی تہذیبوں اور اقدار پر عائد ہو سکے۔ وقت، عمل، انسانی تقدیر کے تصورات تو ہر تہذیب میں مختلف ہو سکتے ہیں۔ لیکن جو چیز سب میں مشترک ہے وہ ہے ایک سر، دو ہاتھ، دو پیر۔ یعنی جسم اور جسمانی عوامل سے پیدا ہونے والے ذہنی عوامل، اس لئے میرا بنیادی معیار تو نفسیاتی ہو گا۔ اتنی بات تو سبھی نظریہ ساز مانتے ہیں کہ ڈراما عمل کی تصویر کشی ہے۔ عمل کا تصور ہر تہذیب میں جدا گانہ ہوتا ہے تو ہونے دیجئے۔ ایک عمل ہر معاشرے کے افراد میں ملے گا۔ جس کی تین شکلیں ہیں۔ (۱) جسم کے اندر "اور گون" کی حرکت (۲) جسم کے اندر سے باہر فضا کی طرف" اور گون" کا بہاؤ (۳) فضا میں سے جسم کے اندر "اور گون" کا آنا۔ یہ ہمارے جسم کا بنیادی عمل ہے، اور انسانی شعور کا کام ہے۔ اس عمل کی آگاہی حاصل کرنا۔ فلسفی لوگ اس چیز کو خود آگاہی، کائنات کا شعور یا عرفان وغیرہ کہتے ہیں۔ رائخ کے نزدیک انسانی زندگی کا سب سے بڑا اور سب سے بنیادی ڈراما یہی ہے۔ ڈراما وہی فرد یا معاشرہ تخلیق کر سکتا ہے، جو اپنے اندر اس عمل کو محسوس کرنے کی ہمت رکھتا ہو۔

یہی ہمت ہمارے آجکل کے ادب میں نظر نہیں آتی۔ کبھی تو ہمارے ادیب سیاسی نظریات کے پیچھے چھپتے ہیں، کبھی جذبات پرستی کے پیچھے، کبھی ادبی نظریات کے پیچھے۔ یوں تو ہمارے نقاد کہتے ہیں کہ ۱۹۳۶ء کے بعد ہمارے ادب میں صاف گوئی نے فروغ پایا۔ اور ادیبوں نے نشتر لے کر سماج کے پھوڑوں کو چیرا۔ لیکن اپنے آپ سے اور اپنے معاشرے سے آگاہی حاصل کرنے کی یہ کوشش کبھی اتنی گیرائی حاصل نہیں کر سکی کہ دو چار عوامل سے زیادہ اس کی گرفت میں آسکیں۔

پھر ہمارے ادیبوں نے کیا ہو رہا ہے اور کیسے ہو رہا ہے کو پوری طرح سمجھے بغیر کیوں ہو رہا ہے کی فکر شروع کر دی۔ یہاں سیاسی نظریوں اور خصوصاً سیاسی لوگوں نے انھیں سہارا دیا اور بعد میں تو بالکل ہی اپنے قبضے میں کر لیا۔ ادیبوں کا کام تھا آگاہی حاصل کرنا، اس کے بجائے انھوں نے دوسروں کے کام اپنے ذمے لے لیے۔ چار پانچ سال سے سیاست بازی کے بجائے جذبات پرستی کا زور ہوا ہے۔ اس کا مطلب بھی یہی ہے کہ اپنے جذبات کو دیکھے اور سمجھے بغیر انھیں کوئی مروّجہ اور مقبول نام دے دیا جائے۔ یہ تو آگاہی کے فریضے سے اور بھی بڑا فرار ہے۔ اسی طرح ادبی نظریات بھی بعض لوگوں کے کام آ رہے ہیں۔ ادبی نظریات کی ضرورت تو اس وقت پیش آتی ہے، جب آپ کو اپنے تجربے کی آگاہی حاصل ہو اور آپ اس آگاہی کو خارجی شکل دینا چاہتے ہوں۔ اس کے بغیر ادبی نظریات آگاہی سے بچنے کا ایک بہانہ بن جاتے ہیں۔

بعض صورتوں میں ادیب کے لیے ادبی نظریات سیاست سے بھی زیادہ مہلک ثابت ہوتے ہیں، اور ادب سے بھاگنے کا سب سے اچھا طریقہ خود ادب ہوتا ہے۔ ہمارے یہاں یہ بھی ہو رہا ہے۔ جب ہمارے افسانے تک میں خود آگاہی کا اتنا فقدان ہو تو پھر ڈرامہ کہاں سے آئے؟ جب ہم اپنے اندر اور اپنے معاشرے کے اندر جبلتوں کی باہمی لڑائی اور سماجی اقدار سے ان کے تصادم کو دیکھنے اور سمجھنے کی ہمت ہی نہ رکھتے ہوں تو ڈراما تو بہت دور کی بات ہے، سچی غنائی شاعری تک نہیں۔ اگر ہمارے ادب میں ڈراما نظر نہیں آتا تو اس میں تخلیقی صلاحیت کی کمی یا زیادتی کا سوال نہیں۔ یہ ہمارے ادیبوں کی شخصیت کی کمزوری ہے۔ اگر یہ صنف ہمارے ادب میں نہ ہوتی تو بھی کوئی بات نہ تھی۔ ہمارے یہاں تو ڈرامائی احساس ہی نہیں ملتا۔ ڈرامے کو اسٹیج کی غیر موجودگی نے نہیں مارا، ہم خود اپنی ہستی کو ایک اسٹیج سمجھنے کی ہمت نہیں رکھتے۔ ہماری پبلک اس فن سے بے نیاز ہو، یا نہ ہو، ہم خود اپنے آپ سے گھبراتے ہیں۔

ژید نے کہا ہے کہ ڈراما پیدا کرنے کے لیے معاشرے میں یہ احساس ہونا چاہیے کہ انسان دیوتا بن سکتا ہے۔ اس فقرے میں نفسیاتی حقیقت یہ ہے کہ جسم کے اندر "اور" گون" کی رفتار بدلنے کے ساتھ آدمی کی شخصیت میں تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں۔ یہ قوت اندر سے آدمی کو بدلنے، کچھ اور بننے پر مجبور کرتی رہتی ہے۔ یہ ڈرامائی عمل ہر وقت جاری رہتا ہے، اور اسی کے ذریعے آدمی کی شخصیت نشوونما

پاتی ہے۔ ہمارے ادب میں آدمی کی قلبِ ماہیت کا تو ذکر ہی کیا، تبدیلی کا احساس بھی عام طور سے نہیں ملتا۔ ہمارے افسانے یہ تو بتا دیتے ہیں کہ آدمی کیسا ہے۔ لیکن یہ کبھی نہیں کہتے کہ وہ کیا بن رہا ہے۔ "بنتے" کا احساس تو ہمارے ادیبوں کو حاصل ہی نہیں۔

غالباً اسی وجہ سے ہمارے یہاں افسانہ اتنا مقبول ہے، اور ناول کمیاب ہے کیونکہ چھوٹے سے چھوٹے ناول میں بھی کرداروں کے اندر کسی نہ کسی قسم کی تبدیلی تو دکھانی ہی پڑتی ہے۔ پھر ڈرامے کا تو معاملہ ہی اور ہے۔ یہاں تو ایک لمحہ کے اندر تبدیلیاں ہیرو پر ٹوٹ پڑتی ہیں اور وہ چشم زدن میں کچھ سے کچھ بن جاتا ہے۔ ایسے لمحوں سے دوچار ہونے کی طاقت ہمارے ادیبوں میں نہیں۔ وہ تو قناعت پسند واقع ہوئے ہیں۔ جو کچھ ہیں وہی رہنا چاہتے ہیں۔ اپنی شخصیت کے انجماد ہی میں مگن ہیں بلکہ اسی انجماد سے لذت حاصل کرتے ہیں۔ نہ دیوتا بننے کی ہمت رکھتے ہیں نہ جانور بننے کی۔ ایسے لوگ انسان بھی نہیں بنتے۔ اُردو کے ادیب البتہ بنے رہ سکتے ہیں۔ مگر ڈراما تو ہے تبدیلی کا مطالعہ۔ جو لوگ تبدیلی کا خواب تک نہ دیکھ سکیں وہ ڈراما کیسے لکھ سکتے ہیں؟ بس یہ شکایت کر سکتے ہیں کہ ہمارے یہاں اسٹیج نہیں، ورنہ یہاں بھی دو چار شیکسپیئر ہوتے ــــــ حالانکہ شیکسپیئر وہ بنتا ہے جسے ہر ذرہ ایک ڈرامے کا ہیرو نظر آئے۔

پھر ہمارے افسانہ نگار ہوں یا شاعر، افسردگی کو ادب سمجھتے ہیں، افسانہ لکھیں یا نظم، اپنے اضمحلال کی چسکیاں لیتے ہیں۔ اس اضمحلال کے نیچے جو ہولناک جنگ ہو رہی ہے اُسے دیکھنے کی تاب نہیں رکھتے، افسردگی کے شیرے میں اس بُری طرح پھنسے ہیں کہ اس سے باہر نکل کے اپنی کیفیت کا جائزہ نہیں لے سکتے۔ اپنی جذباتی حالت سے اتنی علیحدگی بھی میسر نہ ہو تو ڈرامائی احساس بھی کہاں سے آئے؟ یہ تو اسی آدمی کے بس کی بات ہے جو اپنی آویزش کو کبھی کبھی اس طرح دیکھ سکے جیسے لڑکے سڑک پہ کتوں کی لڑائی دیکھا کرتے ہیں۔ بے تعلقی بذاتِ خود اپنے میں ایک ڈرامائی کشمکش رکھتی ہے۔ لیکن ہمارے ادیبوں کو ہر قسم کی کشمکش گراں گزرتی ہے، وہ تو اپنی ایک ادبی جنت میں رہتے ہیں اور جنت میں کوئی ڈراما نہیں ہوتا۔

بھلا مانس غزل گو

رُسکن کو عمر بھر یہ ثابت کرنے کی دُھن رہی کہ اچھا فن پیدا کرنے کے لئے آدمی کو پرہیزگار اور پاکیزہ ہونا چاہیے لیکن جب وہ بڑے بڑے فن کاروں کی زندگی پر نظر ڈالتا تو پتہ چلتا کہ سب کے سب آشفتہ مزاج اور آوارہ طبیعت رہے۔ آندرے ژید نے تو خیر صاف ہی کہہ دیا کہ نیک جذبات سے بُرا ادب پیدا ہوتا ہے۔ اپنے اُردو شاعروں ہی کو دیکھ لیجئے۔ ہر آدمی کی کوئی کل ٹیڑھی ضرور نکلے گی۔ بس ایک حالؔی ہیں جو ہر طرح دُھلے دُھلائے نظر آتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود انھوں نے بڑی شاعری نہ سہی تو اچھی شاعری تو کی ہے ——— صرف "مسدس حالی" اور "مناجات بیوہ" والی شاعری نہیں۔ بلکہ غزل میں بھی غالبؔ، مومنؔ اور شیفتہؔ سے عقیدت کے باوجود انھوں نے ایک الگ لب و لہجہ، ایک علیحدہ طرزِ احساس پیدا کر کے دکھایا ہے۔ تو کیا پھر ہم یہ سمجھیں کہ خالی زہد و اتقا کے ذریعہ بھی اچھا ادب پیدا ہو سکتا ہے؟ لیکن حالؔی کی غزل ان کی ذاتی زندگی اور "مسدس" کے باوجود مواعظ حسنہ سے خالی ہے۔ اگر یہ رندی کی شاعری نہیں تو پرہیزگاری کی شاعری بھی نہیں ہے۔ تو کیا اس کا مطلب یہ نکلے گا کہ ہاتھی کے دانت کھانے کے اور تھے، دکھانے کے اور؟ لیکن اگر ایسا تھا بھی تو یہ کوئی انوکھی بات نہیں۔ ہر آدمی کم و بیش ایسا ہوتا ہے۔ حالی میں اتنی راست بازی اور صاف گوئی تو تھی کہ وہ بار بار اپنی ریاکاری کا اقرار کرتے ہیں ؎

منھ نہ دیکھیں دوست پھر میرا اگر جانیں کہ میں
اُن سے کیا کہتا رہا اور آپ کیا کرتا رہا

ایک دو نہیں حالی نے تو بیسیوں شعر اسی مضمون کے کہے ہیں۔ اپنی ریاکاری کا احساس انھیں ہر وقت ستاتا ہے اور اس کا متواتر اعتراف ان کے لئے ایک اندرونی مجبوری بن گیا ہے۔ یہ احساس ان پر اس بُری طرح مسلط ہے کہ معلوم ہوتا ہے کہ ریاکاری کا اعتراف دل کا بوجھ ہلکا کرنے اور عزت نفس برقرار رکھنے کے کام آتا ہے۔ ترقی پسند نقاد کہتے ہیں کہ یہ انحطاط پذیر سماج کی قدروں پر چوٹ ہے۔ مثلاً

آج جیبوں سے رہیں سارے نمازی ہشیار
اک بزرگ آتے ہیں مسجد میں خضر کی صورت

ممکن ہے یہ بھی "ادب برائے زندگی" کا ایک مظہر ہو۔ لیکن اگر کسی آدمی میں اپنی یا اوروں کی ریاکاری کا احساس اتنا شدید ہو جائے تو ہم اس کے نفسیاتی عمل کو کسی طرح بھی نظرانداز نہیں کر سکتے۔ بلکہ حالی کی غزل کے مخصوص لب و لہجے، اس کی کھٹک، چبھن اور کسک کو سمجھنا ہو تو اس کا سُراغ اسی ریاکاری کے احساس میں یا اپنے اوپر شک میں ملے گا۔ ظاہری اور باطنی شخصیت کا فرق اور اختلاف تو ہر شخص میں موجود ہو گا۔ مگر عام آدمی بڑی آسانی سے اپنی شخصیت کے دو ٹکڑے کر لیتے ہیں۔ یہ دو رنگی انھیں کبھی نہیں کھٹکتی بلکہ مادی طاقت حاصل کرنے کے لئے وہ اسے ضروری بھی سمجھتے ہیں اور اس سے چشم پوشی بھی کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن خود آگاہی اور اپنی شخصیت کے سارے عناصر کو ایک مرکز پر لانا تو فن کار کا لازمی فریضہ ہے۔ اسی لئے فن کار کے اندر وہ کھینچا تانی پیدا ہوتی ہے جس کا عام آدمی کو تجربہ نہیں ہوتا۔ یا اتنا شدید تجربہ نہیں ہونے پاتا۔ ادب نہ تو خالی زہد و تقویٰ سے پیدا ہوتا ہے، نہ خالی فسق و فجور سے۔ ان دونوں کی جنگ فن کار کے لئے مفید ہوتی ہے۔ خود آندرے ژید کی تخلیقات نیک و بد، واعظ و رند کی کش مکش سے نکلی ہیں۔ اسی کشمکش نے حالی سے غزل کہلوائی۔ حالی کی شاعری کا بھید پانا ہے تو اسی اندرونی آویزش کا مطالعہ کرنا

پڑے گا اور یہ بھی دیکھنا پڑے گا کہ اُن کے اندر جو کشمکش جاری ہے وہ میرؔ یا غالبؔ کی باطنی کشمکش سے کس طرح مختلف ہے۔

شاعری کی بحث سے پہلے مجھے تھوڑی سی نفسیات بگھار لینے دیجئے۔ یہ تو عام طور سے سبھی شاعروں کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ ان حضرت کے لاشعور میں EGO اور EROS یا LIBIDO اور REALITY PRINCIPLE کی لڑائی ہو رہی ہے۔ لیکن ادب کے طالب علموں کی حیثیت سے محض اتنی بات ہمارے لئے اطمینان بخش نہیں ہو سکتی، کیونکہ پھر تو ایک شاعر اور دوسرے شاعر میں کوئی فرق نہیں رہتا۔ دیکھنے کی چیز یہ ہے کہ شاعر اس REALITY PRINCIPLE کو کیا سمجھتا تھا۔ مثلاً:۔ غالبؔ کو خارجی حقیقت، زندگی، دوسرے یہاں تک کہ محبوب بھی سب کھلتے تھے۔ وہ چاہتے تھے کہ اپنی حقیقت خود بن جائیں۔ چنانچہ ان کی کشمکش سراسر داخلی ہے۔ عشق اور انا کے درمیان میرؔ کا معاملہ یہ ہے کہ گو انھیں عشق میں ناکامی چند سماجی تعصبات کی وجہ سے ہوئی۔ لیکن وہ ان اقدار سے نبرد آزما نہیں ہیں۔ ایک طرف تو وہ اپنے عشق کو دیکھتے ہیں، دوسری طرف انسانی زندگی اور انسانی ہستی کی مجبوریوں، لاچاریوں کو۔

جگر کاوی ناکامی دنیا ہے آخر نہیں آئے گر وہ تو کچھ کام ہوگا

"دنیا" میرؔ کا REALITY PRINCIPLE ہے مگر اس کے معنی محبوب کے رشتہ دار اور ان کے تعصبات نہیں ہیں۔ بلکہ انسانی زندگی کے بنیادی حقائق۔ اگر ہم اس "دنیا" کے صحیح معنی سمجھ لیں تو کہہ سکتے ہیں کہ میرؔ کے یہاں دنیا اور عشق ایک دوسرے سے دست و گریباں ہیں۔ حالیؔ کے یہاں لڑائی ہے عشق اور دنیاداری کی سا۔ سے عقل اور عشق کی جنگ بھی کہہ سکتے ہیں، یا یونگ کی اصطلاح میں LOGOS اور EROS کی آویزش۔ مگر یونگ کی اصطلاحیں اتنی وسعت رکھتی ہیں کہ ان کی مدد سے ہم حالیؔ کی طبیعت کے عناصر کی صحیح تعریف نہیں کر سکتے۔ اس سے بہتر توجیہ، تو اسٹیکل کی اصطلاحوں کے ذریعہ ہوگی۔ یعنی حالیؔ کے اندر ٹکر ہے:۔
DRIVE EGO اور CULTURE EGO کے درمیان، یعنی اُن کے عشق کو جو

چیز رد کرنا اور دبانا چاہتی ہے، وہ میری والی "دنیا" نہیں ہے۔ بلکہ چند سماجی اقدار اور اقدار بھی وہ جو شریف لوگ اپنے بچوں پر عائد کرتے ہیں۔ مثلاً داہنے ہاتھ سے کھانا کھاؤ، گریبان بند رکھو، گالی نہ دو، پتنگ نہ اڑاؤ، وغیرہ۔ حالی کی شخصیت کا ایک حصہ تو ان اقدار کو مانتا ہے۔ دوسرا حصہ اُن سے باغی ہے۔ ایک حصہ عشق کو قبول کرتا ہے۔ عقل کو رد کرتا ہے، دوسرا حصہ عقل کو قبول کرتا ہے، اور عشق کو رد۔ یہی کھینچا تانی حالی کے تذبذب اور شک کا سرچشمہ ہے اور یہیں سے وہ ریاکاری کا احساس نکلا ہے۔ اس اندرونی آویزش نے انھیں شاعر بنایا، اور چونکہ یہ دونوں حریف ایک دوسرے میں پیوست نہیں ہو سکے، اس لئے دودلے پن نے حالی کی شاعری میں شدت اور عظمت نہیں آنے دی۔ عام آدمیوں سے وہ اس بات میں بہتر تھے۔ کہ انھیں اس دورخے پن کا احساس تھا۔ مگر وہ بڑے شاعروں کے برابر اس وجہ سے نہ پہنچ سکے۔ کہ یہ حقیقت سمجھ لینے کے بعد ان کے اندر ہیجان اور تلاطم نہیں بلکہ ندامت پیدا ہوئی۔

اب حالی کے یہ دونوں رُخ دیکھیے، جہاں تک عشق کو قبول کرنے اور اپنی ہستی کو اُس کے سپرد کر دینے کا تعلق ہے۔ یہ صلاحیت اُن میں غالب سے کہیں زیادہ تھی۔ غالب کے یہاں سپردگی کا انداز دو ایک جگہ ہی پیدا ہوا ہے۔ لیکن وہ انداز کچھ ایسا ہے، جیسے کوئی نشے میں دُھت ہو کے خودکشی کرتا ہو۔ یعنی سرشاری کے لمحوں میں تو غالب اپنی خودپرستی بھول سکتے ہیں ورنہ نہیں، اور وہ بھی اُس وقت جب اپنے انا کے گھٹن اور بھنچاؤ سے تنگ آ گئے ہوں، اور ہرچہ بادا باد کہہ کے کود پڑے ہوں۔ ؎

پھر وضعِ احتیاط سے گھٹنے لگا ہے دم — برسوں ہوئے ہیں چاک گریباں کئے ہوئے
دل پھر طوافِ کوئے ملامت کو جائے ہے — پندار کا صنم کدہ ویراں کئے ہوئے
پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے پڑے رہیں — سر زیرِ بارِ منتِ درباں کئے ہوئے

لیکن اس کے برخلاف حالی محبوب کی سچی ضرورت محسوس کرتے ہیں، اپنے پندار کا لحاظ کئے بغیر اس ضرورت کا اعتراف کرتے ہیں۔

کیوں بڑھاتے ہو اختلاط بہت
ہم کو طاقت نہیں جدائی کی

قلق اور دل میں سوا ہو گیا
دلاسا تمہارا بلا ہو گیا

محبت اور محبوب کی ہستی ان کے لئے ایک ایسا لازمی انسانی تعلق ہے، جس کی بدولت خود اپنی ہستی اور زندگی کی شکل و صورت ہی بدل جاتی ہے۔ بلکہ اپنی ہستی کا تعین ہی ایسے انسانی تعلقات کے ذریعہ ہوتا ہے۔

گھر ہے وحشت خیز اور بستی اُجاڑ
ہو گئی اک اک گھڑی تجھ بن اُجاڑ

اس کے جاتے ہی یہ کیا ہو گئی گھر کی صورت
نہ وہ دیوار کی صورت ہے نہ در کی صورت

جی رکاوٹ سے جوان کی کبھی رک جاتا ہے
اک لگاوٹ میں اِدھر سے وہ اُدھر کرتے ہیں

وقت رخصت تھا سخت حالی پر
ہم بھی بیٹھے تھے جب وہ جانے لگے

محبوب کی محبت اور خلوص کا اقرار۔ محبوب کا احترام، محبوب کی پاکیزگی کا احساس، محبت اور محبوب میں اپنے آپ کو جذب کر دینے کی صلاحیت ——— یہ ایسی چیزیں ہیں جن سے غالب کی طبیعت کو لگاؤ نہیں، مگر حالی کے مزاج میں رچی ہوئی ہیں۔

تقاضائے محبت ہے وگرنہ
مجھے اور جھوٹ کا تم پر گماں ہو

پردے بہت سے وصل کی شب درمیاں رہے
شکوے وہ سب سنا گئے اور مہرباں رہے

جی ڈھونڈتا ہے بزم طرب میں انھیں مگر
وہ آئے انجمن میں تو پھر انجمن کہاں

بلکہ حالی نے تو ایک ہلکی سی کوشش یہ بھی کی تھی کہ عشق کو عام انسانی تعلقات کا ایک حصہ بنالیں ——— وہی کوشش جو میر کے یہاں اتنی عظمت کے ساتھ نظر آتی ہے۔ مثلاً۔

اغماض چلتے وقت مروّت سے دور تھا
رو رو کے ہم کو اور رُلانا ضرور تھا

لیکن اس میں وہ میر والی شاید کشمکش نہیں آنے پائی، جس میں انسانی رشتوں کے تقاضے کا خیال بھی ہو اور انسانوں کے درمیان جو نا قابل عبور خلیج ہوتی ہے اُس کا احساس بھی۔

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا
آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا

کوئی نا اُمیدانہ کرتے نگاہ — سو تم تو مُنھ بھی چھپا کر چلے

بلکہ حالی کے شعر میں تو وہ حسرت والی بات بھی نہیں۔

کیا کیا آپ نے کہ حسرت سے

نہ ملے حسن کا غرور کیا

حالی کے شعر میں انسانی روح کی مایوسانہ چیخ نہیں گونجی۔ انھوں نے بھلمنساہت اور وضع داری اور خوش خُلقی کی اقدار کو اپنے عشق میں داخل کرنا چاہا ہے۔ خیر بہت سے اچھے اُردو شاعر تو اتنا بھی نہیں کر سکے۔ اور عشق کو عام انسانی تعلقات سے بارہ پتھر باہر ہی سمجھتے رہے۔ بہرصورت اِس لفظ "مروّت" سے حالی کی شخصیت کے دوسرے پہلو کا پتہ چلتا ہے جسے میں نے میرکی "دنیا" سے ممیز کرتے ہوئے دنیاداری کہا ہے — یعنی وہ نظام اقدار جس میں داہنے ہاتھ سے کھانا بھی شامل ہے۔

چونکہ اِس دنیاداری میں عشق کو آوارگی اور بدچلنی کے مترادف سمجھا جاتا ہے اور حالی کو یہ اقدار بھی قبول ہیں، اس لئے اُن کی شخصیت کا دوسرا پہلو انھیں عشق سے روکتا ہے۔ عاقبت بینی اور افادیت پسندی کے معیاروں پر عشق پورا نہیں اُترتا۔ نہ تو اس میں انفرادی فلاح کی صورت ہے نہ اجتماعی فلاح کی۔ عشق میں ناکامی ہی سے نہیں بلکہ کامیابی سے بھی بعض دفعہ آدمی کی ہستی جس طرح منتشر ہو جاتی ہے۔ اس کا ذکر یوں تو میر نے بھی کیا ہے اور دوسروں کی عبرت کے لئے اپنی مثال پیش کی ہے۔ مگر حالی جو عشق سے ڈراتے ہیں تو اس لئے کہ یہ ایک طرح کی بے راہ روی ہے جس میں پڑ کے آدمی دُنیا کے مطلب کا نہیں رہتا۔ مثلاً گریبان بند رکھنا بھول جاتا ہے — سب جو ابا اماں نے اتنی محنت سے سکھایا تھا۔

اے عشق تو نے اکثر قوموں کو کھا کے چھوڑا

جس گھر سے سر اٹھایا اُس کو بٹھا کے چھوڑا

دوستو دل نہ لگانا نہ لگانا ہرگز　　دیکھنا شیر سے آنکھیں نہ لڑانا ہرگز

اُن کے لئے عشق ایک لپکا ہے، ایک ترغیب ہے، ایک عیب ہے جس سے بچ کے رہنا ہی اچھا۔ لیکن جب وہ ماں باپ کی تربیت کو بُھلا کر عشق کر بیٹھتے ہیں تو انھیں خود اپنے اوپر تعجب ہوتا ہے۔

ذوق سب جاتے رہے جز ذوقِ درد　　اک یہ لپکا دیکھئے کب جائے گا

اک دسترس سے تیری حالی بچا ہوا تھا　　اُس کے بھی دل پہ آخر چرکا لگا کے چھوڑا

بہت کام لینے تھے جس دل سے ہم کو　　وہ صرفِ تمنّا ہوا چاہتا ہے

حالی زار کو کہتے ہیں کہ ہے شاہد باز　　یہ تو آثار کچھ اس مردِ مسلماں میں نہیں

ٹپکتا ہے اشعار حالی سے حال　　کہیں سادہ دل مبتلا ہو گیا

تکلیفیں تو میر نے عشق کے ہاتھوں کہیں زیادہ اٹھائی ہوں گی، لیکن عشق اُن کے لئے کبھی حماقت یا سادہ دلی یا فراموش کاری نہیں بنا۔

لاعلاجی ہے جو رہتی ہے مجھے آوارگی
کیجئے کیا میر صاحب بندگی۔ بیچارگی

اُن کا سوال بالکل دوسری قسم کا ہوتا ہے۔

کیوں میر جی تمھیں کچھ بیماری ہو گئی ہے؟

اس کے برخلاف حالی صاحب تو عشق کر بیٹھنے کے بعد بھی یہ کہتے رہتے ہیں کہ مجھ کو خود اپنی ذات سے ایسا گماں نہ تھا۔ یا پھر اپنے آپ کو ڈرانے دھمکانے لگتے ہیں یا سہمنے لگتے ہیں یا کھسکے۔

کی فکریں لگ جاتے ہیں اُس وقت محبوب بھی ان کی نظر میں کچھ اور بن جاتا ہے۔

ابھی جانا نہیں حالی نے کہ کیا چیز ہیں وہ
حضرت اِس لُطف کا پائیں گے مزہ یاد رہے

(ذرا "لطف" کا لفظ دیکھیے۔ جیسے گھروالوں سے نظر بچا کے سگرٹ پینی شروع کردی ہو)

سخت مشکل تھا شیوۂ تسلیم   ہم بھی آخر کو جی چرانے لگے

پھر عشق سے وہ ایک اس وجہ سے بھی گھبراتے ہیں کہ اس میں پڑ کے آدمی بدنام ہو جاتا ہے، اور انھیں پارسائی کی شرم اور اپنا بھرم قائم رکھنے کی بڑی فکر ہے۔ رسمی طور پر رسوائی کے مضامین ہر شاعر کے یہاں آجاتے ہیں، مگر حالی کی اندرونی کشمکش کو اس مضمون سے خاص مناسبت ہے۔ وہ عشق کی رفتار کا اندازہ اسی پیمانے سے لگاتے ہیں۔

رنج اور رنج بھی تنہائی کا   وقت پہنچا مری رسوائی کا
ہوں گے حالی سے بہت آوارہ   گھر ابھی دور ہے رسوائی کا

نہ ملا کوئی غارتِ ایماں   رہ گئی شرم پارسائی کی

اب حالی کے اندر مفاہمت کی خواہش پیدا ہوتی ہے۔ نہ عشق دبانے سے دبتا ہے۔ نہ دنیا داری چھوڑی جاتی ہے۔ اُن کا مسئلہ یوں بیان ہوا ہے۔

آنے لگا جب اُن کی محبت میں کچھ مزہ
کہتے ہیں لوگ جان کا اس میں زیاں ہے اب

اس میں ایک بات تو یہ قابلِ غور ہے کہ اگر ہمارا بس چلے تو جان تک دے دیں۔ مگر اس کو کیا کیا جائے کہ لوگ کہتے ہیں۔" رائے عامہ سے حالی کا عشق ڈرتا ہے۔ دوسری بات یہ "اب" والی شرط ہے۔ یعنی جب تک عشق نقصان دہ نہ بنے، اس وقت تک تو کچھ ہرج نہیں، مگر بات جب ذرا بڑھ جائے تو پھر افسوس ہوتا ہے کہ حد کے اندر کیوں نہ رہے۔ حالی کی میانہ روی

اور اعتدال پسندی حدوں کی بری طرح قائل ہے۔ شاعری اچھی چیز ہے۔ بشرطیکہ مفید ہو، عشق میں کوئی ہرج نہیں، بشرطیکہ محلے والوں میں بدنامی نہ ہو! جن لوگوں کے عشق میں اتنی طاقت ہوتی ہے کہ اجتماعی اور انفرادی ہر قسم کی مصلحت پسندی سے ٹکرا جائے وہ ایک اور ہی اطمینان اور دل جمعی سے بات کرتے ہیں۔

تمنائے دل کے لئے جان دی — سلیقہ ہمارا تو مشہور ہے (میرؔ)

مگر حالیؔ تو "اب" کی منزل آتے ہی گھبرا گھبرا کے پیچھے دیکھنے لگتے ہیں۔ اور اپنے آپ کو شرم دلانے لگتے ہیں ——— حالیؔ تم اور ملازمتِ پیرِ مے فروش! دراصل حالیؔ کے DRIVE EGO میں اتنا زور ہی نہیں کہ CULTURE EGO کو زیر کرلے یا اپنے اندر جذب کرلے۔ اس بیچارے میں تو اتنی ہمت بھی نہیں کہ برابر کی ٹکر ہی لے سکے۔ یہ لڑائی تو بس مذاکرات کی ہے۔ اچھی خاصی گول میز کانفرنس ہے۔ کچھ یہ دبے، کچھ وہ دبے، کبھی اس نے اپنا داؤ مارا کبھی اُس نے۔ حالیؔ کو تو نبرد آزمائی سے پہلے جان بچانے کی فکر پڑ جاتی ہے، انھیں عشق کی "چاٹ" پڑ چکی ہے، اس لئے صبر بھی نہیں ہوتا، مگر ساتھ ساتھ یہ دعائیں بھی مانگے جاتے ہیں کہ بد ہو خیر سے گھر آجائے۔ بس وہ معاملہ ہے۔ جیسے لڑکا دن بھر گھر سے غائب رہنے کے بعد باپ کی ڈانٹ کے خوف سے لڑ رہا ہو۔

حالیؔ کو خود اس کا احساس ہے کہ "باپ" یا سماج کے ڈر سے وہ اپنا گلا خود گھونٹتے رہے۔

ایک عالم سے وفا کی تو نے اے حالیؔ مگر
نفس پر اپنے سدا ظالم جفا کرتا رہا

یہیں سے اُن کا مخصوص محرومی کا احساس، اضمحلال اور افسردگی کا لہجہ پیدا ہوا ہے۔

ہم کو بہار میں بھی سرِ گلستاں نہ تھا
یعنی خزاں سے پہلے بھی دل شادماں نہ تھا

مگر اس کے باوجود وہ عشق کو کج رائی سمجھتے رہے۔ اُن کی اعتدال پسندی نے یہ حد قائم

کرنے کی البتہ اجازت انھیں دے دی تھی کہ جوانی میں بھٹک جانا تو فطری بات ہے مگر پھر سنبھل جانا چاہیئے۔ یعنی ایک خاص زمانے میں تھوڑے بہت عشق کی چھٹی مل سکتی ہے۔ اب حالی کے اوپر ایک اور چیز مسلط ہو جاتی ہے:——— جوانی گذر جانے کا صدمہ اور بڑھاپے کا غم، یہ بھی جنس سے ڈرنے کا نتیجہ ہے مگر جوانی کی یاد میں بھی وہ تنومندی اور احساس تشکر نہیں جو جوانی سے بھرپور فائدہ اُٹھا لینے کے بعد ہونا چاہیئے بلکہ احساس تاسف ہے کہ جوانی میں بھی ہم نے دل کی کیا حسرتیں نکالیں، اور اب تو خیر وہ زمانہ ہی گیا۔

ہوئے تم جوانی میں سیدھے نہ حالی ۔۔۔ مگر اب مری جان ہونا پڑے گا

گو جوانی میں تھی کج رائی بہت ۔۔۔ پر جوانی ہم کو یاد آئی بہت

حالی عشق کو کج رائی بھی سمجھتے ہیں، سایۂ عشق بتاں سے بھاگتے بھی ہیں مگر پھر بھی دل یا آسمان کے ہاتھوں پکڑے جاتے ہیں۔ اب انھیں ایک طرف تو جھینپ، شرم، احساس گناہ ہوتا ہے، دوسری طرف "باپ" سے بغاوت کرکے خوشی ہوتی ہے۔ وہ اپنے عشق کو اپنے آپ سے بھی چھپانا چاہتے ہیں اور اپنی دلاوری کا حال دوسروں کو بتانا یا جتانا بھی چاہتے ہیں۔ ان کی شوخی، ہلکی سی مسکراہٹ، ان کا مخصوص مزاح اور ظرافت انھیں دو رجحانات کی حامل ہے۔ وہ ہنستے ہی اس طرح ہیں کہ جیسے کوئی سنجیدہ آدمی اتفاقاً مذاق کر بیٹھے اور پھر خود بھی اس طفلانہ حرکت سے لطف لے اور ساتھ ہی سنجیدگی کا احترام کرنے والی اقدار سے بھی چھیڑ خانی کرے۔

چور ہے دل میں کچھ نہ کچھ یارو ۔۔۔ نیند پھر رات بھر نہیں آئی

جی اس کا کسی کام میں لگتا نہیں زنہار ۔۔۔ ظاہر ہے کہ حالی کو کوئی کام ہے درپیش

یہ مسکراہٹ اندرونی کشمکش سے فرار کا ایک ذریعہ ہے——— اس میں بغاوت

اور شکست دونوں شامل ہیں۔ وہ ہمت کرکے اپنے عشق کا اعلان بھی کرتے ہیں اور شرم کے مارے اُسے چھپاتے بھی ہیں۔ اس میں اقرار بھی ہے اور انکار بھی۔ آدھی بات کہتے ہیں اور آدھی نہیں کہتے۔ انھیں لذت اس میں ملتی ہے کہ لوگوں کو چکمہ دے رہا ہوں۔

سب کچھ کہا مگر نہ کھلے رازداں سے ہم

حالی کبھی اپنے آپ سے بھی پوری طرح سے نہیں کھلے۔ ان کی کوشش یہ رہی کہ سب سے تھمی رہے۔ انھوں نے اپنی ہستی کے متضاد عناصر کو ایک دوسرے میں گھلانے کی ہمت نہیں کی بلکہ دونوں سے تھوڑا تھوڑا تعلق برقرار رکھنا چاہا۔ عشق اور محبوب دونوں کے بارے میں مجموعی اعتبار سے ان کا رویّہ یہ ہوگیا کہ

اچھا ہے یا بُرا ہے پر یار ہے ہمارا

جن لوگوں میں عشق اور محبوب پر جان دے دینے کا سلیقہ ہوتا ہے وہ محبوب سے بھی نہیں نبھاتے۔"

منھ سے ہم اپنے بُرا تو نہیں کہتے کہ فراق دوست تیرا ہے مگر آدمی اچھا بھی نہیں

یوں تو حالی کو بھی انسانی تعلقات کی پاکیزگی کا بڑا احترام ہے اور دوستی کی بڑی قدر ہے۔

ڈھارس سی کچھ نے ہم قدمو تم سے بندھی ہے حالی کو کہیں راہ میں تم چھوڑ نہ جانا

مگر حالی کے یہاں وہ میر والی بات نہیں آئی کہ بیگانگی بھی تعلق کا پردہ بن جائے۔ قصہ یہ ہے کہ میر تو دوسروں سے بالکل الگ ہوگئے تھے۔ اب ان کی جدوجہد یہ تھی کہ اپنے آپ کو پھر دوسروں میں ملایا جائے۔ حالی کبھی پوری طرح دوسروں سے الگ نہیں ہوئے۔ انھیں تو بس یہ ڈر ہے کہ کہیں الگ نہ ہوجاؤں۔ میر نے کھوکے دوبارہ پایا ہے۔ حالی نے کبھی کھویا ہی نہیں۔ نبھانے کی ضرورت انھیں کھونے کے ڈر کی وجہ سے ہی پیش آتی تھی۔ انسانوں کے درمیان جو زبردست خلیج حائل ہوتی ہے۔ میر کو اس کا زبردست تجربہ تھا۔ حالی ایسی انجان راہوں میں جانے ہی سے گھبراتے تھے۔ میر نے زبردست معرکہ آرائی کے بعد دنیا اور زندگی کو قبول کیا۔

حالی نے بغیر لڑے ہی اطاعت قبول کرلی۔ میر نے زندگی کی ساری برائیوں کا مزہ چکھ لینے کے بعد اُسے کھینچ کر گلے لگا لیا۔ حالی نے سمجھداری سے کام لیا اور بھلائی برائی کا سوال ہی نہیں اُٹھایا۔ ظاہری بے تعلقی کے باوجود میر کا اندرونی عمل فاعلی نوعیت کا تھا۔ قومی شاعری کے باوجود حالی میں اندرونی عمل کی ہمت ہی نہیں تھی۔ میر نے زندگی کو قبول کرتے ہوئے اپنے نظامِ اقدار یعنی عشق یا آوارگی کو ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔ حالی نے مقدمۂ شعر و شاعری لکھ مارا۔

حالی کی شخصیت میں جو اندرونی تضاد تھا اگر وہ اس سے آنکھیں چار کرنے کی جرأت پیدا کر لیتے تو ان کی شاعری کچھ اور بڑی ہوتی۔ لیکن اس جرأت سے جو درد پیدا ہوتا ہے، اسے قبول کرنے کی طاقت حالی میں نہیں تھی۔ انھیں یہ تو خوب معلوم تھا کہ درد کیا چیز ہے۔

اک عمر چاہیے کہ گوارا ہو نیشِ عشق
رکھی ہے آج لذتِ زخمِ جگر کہاں

مگر غالباً اسی لئے وہ درد و کرب کو قبول کرنے اور اس کا مطالعہ کرنے سے ڈرتے تھے۔ اس قبولیت کے معنی یہ ہیں کہ آدمی کے اندر جو دو عناصر ایک دوسرے سے ٹکرا رہے ہوں، ان دونوں کا پورا پورا اعتراف کرے اور دونوں کو جانچے، پرکھے۔ جیسا میر نے کیا۔ میر نے اس اندرونی تصادم کو سمجھوتے کے ذریعے ختم نہیں کیا، بلکہ جاری رہنے دیا، اسی ٹکراؤ سے وہ بجلی پیدا ہوئی، جسے ہم اُن کی شاعری کہتے ہیں۔

یارانِ دیر و کعبہ دونوں بُلا رہے ہیں
اب دیکھیے ہمارا جانا کدھر بنے ہے

لیکن حالی نے اپنی آسائش کے پیشِ نظر جھٹ سے فیصلہ کرلیا۔

جی میں ہے یوں رضلئے پیرِ مغاں
قافلے پھر حرم کو جانے لگے

اگر وہ اکیلے حرم کو جاتے تو خیر پھر بھی کوئی بات ہوتی۔ مگر وہ تو قافلے کے ساتھ چلتے ہیں۔ کیونکہ انھیں اپنی پارسائی کی شرم رکھنی ہے۔ انھوں نے زندگی کو فاعلی حیثیت سے قبول نہیں کیا، بلکہ چپ چاپ دم سادھ کے اس کے پیچھے چل پڑے۔ وہی آدمی جو درد و کرب کے مطالعے کی اہمیت رکھتا تھا جیسی اس شعر میں نظر آتی ہے۔

پردے بہت سے وصل کی شب درمیاں رہے
شکوے وہ سب سنا گئے اور مہرباں رہے

درد سے ڈر کے لوگوں کو یہ سبق پڑھانے لگا کہ شاعری میں سماجی افادیت ہونی چاہیے۔ دراصل حالی نے اپنے آپ کو اپنی طبیعت کے متضاد عناصر کو مردانہ وار سمجھنے کی کوشش ہی نہیں کی۔ ان کے اندر ایسی نسائیت تھی جو افسردگی تو سہار سکتی ہے مگر درد کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ عمل کا پیغام دینے کے باوجود وہ اندرونی عمل اور اپنے اوپر عمل کی طاقت نہیں رکھتے تھے۔ اسی لئے انھوں نے (انسانی زندگی سے نہیں) دنیاداری سے مفاہمت اختیار کر لی، اور قافلے کے ساتھ حرم کو چل دیئے، اور اپنی شاعری پیرِ مغاں کے پاس چھوڑ گئے۔

سنہ ۱۹۵۳ء

مزے دار شاعر

جرأت پر مضمون لکھنے میں اس انداز سے بیٹھا ہوں جیسے امتحان میں پرچہ کرنا ہو، بلکہ اپنا امتحان لینے کے لئے ہی میں نے یہ مضمون چھانٹا ہے۔ میں نقاد نہیں، مگر ایسے مضمون تو لکھتا ہی رہتا ہوں جن میں مختلف قسم کے لکھنے والوں پر اپنی رائیں یا اپنے تعصبات کا اظہار کرتا ہوں۔ چنانچہ مجھے دیکھنا یہ ہے کہ میں تنقید نگار کس حد تک ہوں۔ آسکر وائلڈ نے کہا ہے کہ ہر قسم کا اسلوب تو بس نیلام والے کو پسند آتا ہے۔ یہ فقرہ تو فن کار کے لئے بڑی حد تک درست ہے اور تنقید نگار کے لئے بھی ایک حد تک درست ہے۔ لیکن پھر بھی تنقید نگار سے یہ توقع کرتے ہیں کہ وہ اپنے ذاتی مزاج کے اندر گھُٹ کے نہ رہ جائے بلکہ اپنی کائنات میں ایسی چیزوں کے لئے بھی جگہ نکالے جو اس کے مزاج سے موافقت نہیں رکھتیں۔ موافق اور ناموافق کی کشمکش فن کار کے لئے بھی مفید ہے۔ بلکہ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ شیکسپیر، ڈانٹے، جوئس، میر جیسے فن کاروں میں عظمت اور آفاقیت اسی کھینچا تانی کے ذریعے آئی ہے۔ لیکن جو فن کار اپنے مزاج کے اندر بند ہو کر بیٹھ جائے اور ناموافق چیزوں سے کراہیت اور حقارت کے سوا اور کچھ محسوس نہ کرے، اسے بھی ہم کسی نہ کسی حد تک، اور تھوڑی بہت دیر کے لئے قبول کر لیتے ہیں، جیسے شبلی

اور غالب۔ اس کے برخلاف اگر نقاد اپنے مزاج کو اچھی خاصی کال کوٹھری بنالے، اور جو چیز اس کے اندر نہ سماسکے، اُسے کائنات ہی سے خارج کرنا چاہے، اُس کے اندر ایک سڑن پیدا ہو جاتی ہے، اور پڑھنے والے کو متلی ہونے لگتی ہے۔ یہ حال ایرسن اور ان کے ساتھیوں کا ہے۔ یا آجکل مڈلٹن مری کا۔ اگر مجھ میں نقاد بننے کی صلاحیت بھی ہو تو میں کم سے کم ایسا نقاد بننا نہیں چاہتا جو لوگوں کو پیامِ زندگی دیتا پھرے۔ لیکن مزاج کی عاید کردہ پابندیوں کے علاوہ بعض مجبوریاں اپنی خوش فہمیوں سے پیدا ہوتی ہیں۔ میں نے مدّتوں سے کوئی افسانہ تو نہیں لکھا، لیکن کہتا ہی رہتا ہوں کہ مجھے افسانہ لکھنا ہے۔ اس اعتبار سے میں اپنا حق سمجھتا ہوں کہ میرے تجربات کا ایک مرکز اور میری کاوشوں کا ایک رُخ ہو۔ چنانچہ میں پڑھتا بھی ایسی چیزیں ہوں جن سے مجھے پتہ چل سکے کہ متنوع تجربات ایک مرکز پر کیسے لائے جا سکتے ہیں۔ مجھے نہ تو غمِ جاناں والے پسند ہیں، نہ غمِ دوراں والے، نہ ایسے لوگ جو باری باری سے دونوں کا مزا لیتے ہوں، میں تو لوگوں کو دیکھنا چاہتا ہوں جن کے یہاں غمِ جاناں اور غمِ دوراں دونوں مل کر اپنا غم بن جائیں۔ اپنے غم سے میرا مطلب یہ نہیں کہ آدمی بیٹھ کے اپنی محرومیوں کو رویا کرے۔ چاہے وہ محرومی "زکنارِ ما بہ کنارِ ما" والی مایوسی کی طرح غیر مادّی ہی کیوں نہ ہو۔ اس اپنے غم سے مراد وہ تخلیقی درد ہے، جو انسانی ہستی اور انسانی تفتیش کا ذریعہ بنتا ہے اور جس میں کائنات کا غم و نشاط بن جانے کی قوت اور گیرائی موجود ہوتی ہے۔ مثلاً ڈانٹے، چاسر، شیکسپیر اور جیمز جوئس کے یہاں۔ یہ اپنا غم کس طرح شروع ہوتا ہے، اس کا بیان میرؔ نے بڑی اچھی طرح کر دیا ہے۔

دل نہیں مجھ کو ملا یہ کوئی جی کا ہے وبال
گفتنی ہو تو کہوں اے میرؔ میں کچھ اس کا حال

خود بخود جاتا ہے کھنچتا آرزو کیا ہے اسے
چاہتا ہے سیم و زر یا کوئی دلبر خوش جمال

یاد میں میری ہوا ہو کچھ سبب تو ہے بجا
عشق بازی، مفلسی، آزردگی رنج و ملال

نے کسو کے گیسو و کاکل کا وابستہ ہوں میں
نے کسی کے چاند سے مکھڑے کا مجھ کو ہے وبال

کیا کروں ایذائے بے موجب غرض تجھ سے بیاں　　نے غمِ دردِ جدائی ہے نہ اندوہِ وصال

نیستم عاشق بظاہر لیک می کاہد دلم
عمر بگذشت و نمی دانم چہ می خواہد دلم

اُردو شاعری کی تاریخ میں بعض لوگ ایسے ہیں جن کے یہاں یہ غم پیدا ہوکر اپنی نفسیات کی تحلیل کا ذریعہ تو بن جاتا ہے۔ مگر انسانی زندگی یا کائنات کی تفتیش تک نہیں پہنچ پاتا۔ مثلاً مومن پھر بہت سے لوگ ایسے ہیں جو دُکھ درد کا ذکر تو کرتے ہیں مگر ان کی کامرانی یا محرومی محض ایک واقعے تک محدود ہو کے رہ جاتی ہے، اور انھیں اپنی پوری شخصیت پر بھی غور کرنے کی ترغیب نہیں دیتی، اس لئے ان کے یہاں وقتاً فوقتاً عشق کا غم تو نظر آتا ہے۔ مگر اپنا غم پیدا ہی نہیں ہوتا۔ مثلاً جرأت۔ اسی لئے میں نے اپنا امتحان لینے کے لئے جرأت کو چھانٹا ہے۔ میری طبیعت کو جرأت سے کتنی مناسبت ہے، یہ اسی سے ظاہر ہے کہ مضمون لکھنے کے لئے میں نے ان کا دیوان تین دفعہ پڑھا، مگر مجھے ان کا ایک بھی شعر یاد نہیں ہو سکا۔

یونگ نے میاں بیوی کے تعلقات پر ایک مضمون لکھتے ہوئے بتایا ہے کہ ان دونوں میں ایک فریق تو CONTAINER ہوتا ہے۔ دوسرا CONTAINED پہلے فریق کی شخصیت اتنی پیچیدہ، متنوع اور پہلو دار ہوتی ہے کہ دوسرا اس کے اندر سما جاتا ہے۔ مگر چونکہ پہلے فریق کے اندر بہت سے خانے خالی رہ جاتے ہیں۔ اس لئے آسودگی دونوں کو نہیں ملتی۔ آسودگی حاصل کرنے کے لئے ضروری ہے کہ یا تو پہلا فریق سکڑے، یا دوسرا فریق پھیلے۔ چنانچہ مکمل ہم آہنگی حاصل کرنے کے لئے میاں بیوی میں ایک کشمکش سی شروع ہو جاتی ہے۔ میرے خیال میں بالکل یہی نقشہ ایک شاعر اور ایک قاری کے تعلقات کا ہے۔ خیر ایسے شاعروں پر غور کرنے کا تو سوال ہی نہیں جن کی شخصیت ایک عام قاری سے بھی محدود ہو۔ انھیں تو ہم ادب کی تاریخ میں شامل ہی نہیں کرتے۔ لیکن ایسے شاعر بہت سے ہیں جو ہماری شخصیت کے بعض پہلوؤں کو پوری طرح مطمئن کرتے ہیں، اور ہم اُن سے تھوڑی دیر کے لئے جی بھر کے لطف لے سکتے

ہیں۔ لیکن چونکہ ہماری شخصیت کے بہت سے تقاضوں کو تشنہ چھوڑتے ہیں۔ اس لئے وہ ہمارے جیون ساتھی نہیں بن سکتے۔ مثلاً اکبرؔ۔ اس کے برخلاف میرؔ جیسے شاعر کو پڑھتے ہوئے ہم فوراً CONTAINED بن کے رہ جاتے ہیں اور ہمیں نا آسودگی یہ رہتی ہے کہ شاعر کی طبیعت کے بہت سے عناصر کا جواب ہمارے پاس موجود نہیں۔ میرؔ کو پڑھنا تو ایک اچھی خاصی جنگ ہے۔ جو عمر بھر جاری رہتی ہے۔ اس کا احساس اُردو کے ہر شاعر کو رہا ہے اور اردو نے میرؔ کا صرف ایک CONTAINER پیدا کیا ہے ـــــــ فراقؔ (میں یہ دعویٰ نہیں کر رہا ہوں کہ فراقؔ صاحب میرؔ سے بڑے شاعر ہیں، مگر اتنی بات ضرور ہے کہ فراقؔ کے بعض مطالبات میرؔ سے بھی پورے نہیں ہوتے) یہ تشنگی ایک طرفہ نہیں۔ ان کی زندگی میں بھی لوگوں کو میرؔ سے جتنی عقیدت تھی اس کے باوجود وہ اپنے پڑھنے والوں سے مطمئن نہ ہو سکے۔

کس کس ادا سے ریختے میں نے کہے ولے ‏ ‏ سمجھا نہ کوئی میری زباں اس دیار میں
تاب کس کو جو حالِ میرؔ سنے ‏ ‏ حال ہی اور کچھ ہے مجلس کا

ان شعروں میں اس زمانے کے سیاسی، معاشی اور سماجی حالات پر جتنی بھی تنقید شامل سمجھی جائے، اس کے باوجود یہ حقیقت برقرار رہتی ہے کہ یہ ایک شخصیت کی نا آسودگی ہے جسے اپنے عقیدت مندوں میں بھی تسکین کے سارے پہلو نہیں ملتے۔ بلکہ یہ بات میرؔ نے پوری وضاحت سے بھی کہی ہے۔

تری چال ٹیڑھی تری بات روکھی ‏ ‏ تجھے میرؔ سمجھا ہے یاں کم کسو نے

میرؔ کے یہاں جو مشکلیں پیدا ہوتی ہیں۔ ان کی وجہ صرف یہ نہیں کہ ان کی شخصیت اوروں سے زیادہ پیچیدہ اور پہلودار تھی، بلکہ وہ اپنی شخصیت پر مسلسل خلاقانہ عمل کے ذریعے متضاد عناصر گھلا ملا کر ایک نئی چیز پیدا کرنا چاہتے تھے۔ ان کے اندر جس قسم کا جدلیاتی عمل جاری تھا، اس کا ایک اشارہ اِس شعر میں ملتا ہے :۔

نہیں میرؔ مستانہ صحبت کا باب ‏ ‏ مصاحب کرو کوئی ہشیار سا

مستانہ پن اور ہشیاری کے ان متضاد تقاضوں کو سہارنا عام آدمی کے بس کی بات نہیں۔ اسی لئے اپنی سہولت کے لئے عام پڑھنے والوں نے یہ مشہور کر دیا کہ میر کی شاعری واہ نہیں آہ ہے۔ لیکن جن شاعروں نے واقعی میر سے اُلجھنے کی کوشش کی وہ عمر بھر ریز ریز پکارا کئے ——— سوائے فراق کے (دوسرے شاعر تو یہی افسوس کیا کئے کہ: ——— "نہ ہوا پر نہ ہوا میر کا انداز نصیب"، لیکن فراق صاحب احترام کے ساتھ اپنے اختلافات کا بھی اعلان کر گئے ہیں۔

(جو ہو تا رنگِ میر و میرزا تو بات ہی کیا تھی)

غرض کہ میر کو پڑھنا عمر بھر کا جھگڑا مول لینا ہے۔ اس کے برخلاف عام آدمی کو جرأت کے معاملے میں کوئی پریشانی نہیں ہوتی۔ یہاں نہ کوئی CONTAINER بنتا ہے نہ کوئی (CONTAINED) جرأت جیسے شاعر اور عام پڑھنے والے کا معاملہ بالکل اللہ ملائی جوڑی کا سا ہے۔ چول سے چول بیٹھ جاتی ہے۔ نہ تو شاعر کو پڑھنے والے کی گرفت میں آنے کے لئے سکڑنا پڑتا ہے، نہ پڑھنے والے کو شاعر کے ساتھ ہم آہنگی حاصل کرنے کے لئے پھیلنا ضروری ہے۔ جرأت عام آدمی کے سارے جذباتی تقاضے کو پورا کرتا ہے، اور قاری کو اپنے ذاتی تجربات لکھے لکھائے مل جاتے ہیں۔ شاعری کی "میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے" والی تعریف اگر کہیں صادق آتی ہے تو جرأت کی شاعری پر۔ یہ بات میر کے متعلق نہیں کہی جا سکتی۔ میر کی شاعری جذبات کو بقول فراق صاحب "کچھ اور" بنا دینے والی شاعری ہے۔ جرأت کی شاعری جذبات کے بیان کی شاعری ہے۔ میر کی شاعری خلاقانہ ہے۔ جرأت کی شاعری بیانیہ۔

بیانیہ شاعری سے میں نے کیا مراد لی ہے۔ اس کی وضاحت کے لئے میں پھر میر اور جرأت کا موازنہ کروں گا۔ میر کی شاعری محض ان کی "شخصیت" کا اظہار نہیں ہے۔ اوّل تو اُن کی شخصیت کے اندر ہی مختلف عناصر میں تضاد اور تصادم ہے۔ پھر جو فن کار اس تضاد کو سمیٹ کر اس کی قلب ماہیت کرنا چاہتا ہے۔ وہ شخصیت سے الگ اور اوپر بھی رہ سکتا ہے۔ جرأت کی شاعری

ان کی زندگی کا عکس ہے۔ میر اپنے آپ سے مطمئن نہیں ہیں۔ ان کے لئے خالی تجربہ کافی نہیں ہوتا۔ جب تک کہ وہ کچھ اور نہ بن جائے۔

بڑے سلیقے سے اپنی بھی محبت میں   تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

میر نفی میں اثبات ڈھونڈتے ہیں۔ ان کے یہاں شکست تو مل جائے گی مگر شکست خوردگی نہیں۔ ان کی افسردگی ایک نئی تلاش کا بہانہ بنتی ہے۔ جرأت نہ تو ناکامی سے کام لیتے ہیں نہ کامرانی سے۔ بلکہ دونوں چیزیں ان کے کام آجاتی ہیں۔ دونوں چیزیں انھیں دل چسپ سے دل چسپ تر بناتی ہیں۔ اس لئے دونوں بجائے خود اور کسی نئی شکل کے بغیر بھی ان کے لئے کارآمد ہیں۔ یہ چیزیں ان کے لئے تجربات بھی نہیں بلکہ واقعات ہیں۔ اسی لئے جرأت شاعر سے زیادہ واقعہ نگار ہیں۔ شاعری نہیں کرتے بلکہ اپنی سوانح عمری لکھتے ہیں۔ ان کی شخصیت اور ان کی فن کاری بڑی آسانی سے ایک ہو جاتی ہیں۔ یا یوں کہئے کہ ان کی شخصیت کے لئے فن کار ایک ماہر اسٹینوگرافر کی طرح ہے۔ جو واقعات انھیں پیش آئے ہیں، چاہے وہ خارجی ہوں یا داخلی۔ جرأت ان کی تفتیش کرنے یا ان کا رشتہ دوسری قسم کے واقعات سے ملانے یا ان کی سرحدوں کو توڑ کر آگے نکلنے یا انھیں پگھلا کر نئے سانچوں میں ڈھالنے کی کوشش نہیں کرتے۔ یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ وہ انشا کی طرح محض خارج بیں ہیں، اور ان میں داخلیت نہیں۔ جتنے واقعات انھوں نے اپنی شاعری میں بیان کئے ہیں ان میں پچاس فی صدی تو ضرور داخلی نوعیت کے ہیں۔ مگر وہ ہر قسم کی واردات قلب سے لطف لیتے ہیں۔ اس کا مطالعہ نہیں کرتے۔ ان کے لئے ہر واقعہ اور ہر جذباتی کیفیت بجائے خود مکمل ہوتی ہے۔ وہ اُسے کسی دوسرے واقعے سے ملنے یا ٹکرانے نہیں دیتے۔ اسی لئے ان کے اندر کسی قسم کی کش مکش یا تصادم یا ٹکراؤ نہیں، خوش ہیں تو خوش، رنجیدہ ہیں تو رنجیدہ۔ ان کی خوشی آتش کا سا نشاط نہیں بننے پاتی، ان کا رنج میر کا سا درد نہیں بنتا۔ بلکہ رنجیدگی سے آگے نہیں بڑھتا۔ وہ جیسا مزاج لے کر پیدا ہوئے تھے یا جیسا مزاج اُن کا بن گیا وہ اسی میں خوش رہے اور اسی کے اندر رہ کر انھوں نے شاعری کی۔ اگر کسی شاعر کا ظاہر و باطن،

زندگی اور فن ایک سا رہا ہے تو جرأت کا۔ اگر کسی کی شاعری میں بکمل "خلوص" (ادبی خلوص نہیں) ملے گا تو جرأت کے یہاں۔ سنتے ہیں کہ وہ خوش باش، خوش طبع، ظریف، لطیفہ باز اور عاشق مزاج قسم کے انسان تھے۔ اہل دل نہیں تھے، بلکہ دل والے، بلکہ دل پھینک۔ یہ میں نے اعتراض یا طعنے کے طور پر نہیں کہا۔ میں صرف ان کی شاعری کی صحیح تعریف معلوم کرنا چاہتا ہوں، اور میرا احساس یہ ہے کہ جرأت کی شاعری ان کی خوش باشی ہی کا ایک حصّہ تھی۔ میر کے اندر جو شاعر ہے، وہ ان کی شخصیت کو کبھی قبول کرتا ہے، کبھی روکتا ہے، کبھی دونوں باتیں ایک ساتھ کرتا ہے۔ بہرحال وہ ان کی شخصیت سے باہر نکل جانے کے لئے ہاتھ پاؤں مارتا رہتا ہے۔ جرأت کے اندر جو شاعر ہے وہ ان کی شخصیت کے اندر رہتے ہوئے ذرا بھی بے چینی نہیں محسوس نہیں کرتا، وہ تو صرف اس شخصیت کا ترجمان ہے۔

یہ نہ سمجھئے کہ مجھے جرأت سے کوئی چڑ ہے، اور میں ان کی شاعری کو محض خوش باشی کہہ کر ٹالنا چاہتا ہوں۔ اگر ٹالنا ہوتا تو پورا مضمون لکھنے کی کیا ضرورت تھی۔ ایک فقرے میں ہی کام چل جاتا۔ جرأت کی زندگی میں شاعری کا کیا مقام تھا، یہ انھیں کی زبان سے سنئے۔ میر تو شاعری کے بارِ گراں سے گھبرا کر چیخ پڑے تھے۔

ہم کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب ہم نے　　درد دل اتنے کئے جمع تو دیوان ہوا

بقول فراق صاحب، میر نے شعر نہیں کہا، تعریف کرنے والوں کے منہ پر جوتا مارا ہے۔ اس کے برخلاف جرأت کے لئے شاعری سماجی مقبولیت حاصل کرنے کا ایک ذریعہ ہے۔

جرأت جوابِ میر تو ایسا ہی کہہ کہ بس　　چاروں طرف سے شور سنے واہ واہ کا

(اس "جواب میر" کی ستم ظریفی کا بھی جواب نہیں) شعر کہہ کر وہ یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ میں مجلسی کمالات کی پوٹ ہوں اور فن شعر پر مجھے قدرت حاصل ہے۔ اسی لئے انھیں میر، مصحفی، سودا جیسے استادوں کی زمین میں شعر کہنے کا خاص شوق ہے۔ اس سے ان کا ہنر تو ضرور ظاہر ہو جاتا ہے۔ مگر وہ گھاٹے میں اس لئے رہتے ہیں کہ دو مزاجوں کا تقابل اور تضاد پیدا ہوتے ہی

ان کے شعر کا ہلکا پن ابھر آتا ہے۔ مثلاً مصحفی کی غزل کا یہ مشہور شعر ہے :۔

صبح پہ یار کا ہے وعدۂ وصل — ایک شب اور ہی جیے ہی بنے

اس کا جواب جرأت یوں دیتے ہیں :۔

اس کے آنے تک اے دلِ بیمار — جس طرح ہو سکے جیے ہی بنے

مگر مجلس کا تقاضا ہے کہ استادوں کے رنگ میں یا کم سے کم ان کی زمین میں کہا جائے۔
جرأت اپنی ہر تیسری چوتھی غزل میں یہ بات یاد دلا دیتے ہیں کہ ان کے گرد دوسرے آدمی نہیں بلکہ شعر سننے والے یار دوست جمع ہیں اور انہیں اپنا بھرم رکھنا ہے۔ جتنے دو غزلے اور سہ غزلے جرأت نے کہے ہیں، شاید ہی کسی شاعر نے کہے ہوں اور ہر دفعہ جتا دیتے ہیں، کہ ابھی کیا دیکھا ہے آگے دیکھنا:۔

ایک ہی پڑھ کر غزل جرأت ہوا تو کیوں خموش — شعر ابھی تو اور بھی ہیں تجھ سے پڑھوانے کئی
ہے شگفتہ یہ غزل جرأت غزل ہو اور بھی — دیکھیں مضموں اس سے بہتر اور تو کیا لائے ہے
کہہ جرأت ایک اور غزل وہ کہ سب کہیں — لکھنے سے اس کے دفترِ اشعار گرم ہے
جرأت غزل اک اور ملا تو کہ کہیں سب — کب ایسی گرہ اور غزل خواں نے لگائی

جرأت نے اپنی شاعرانہ ذہنیت کی بالکل صحیح تعریف کر دی ہے۔ وہ شاعری نہیں کرتے "غزل ملاتے ہیں" دراصل جرأت ان لوگوں میں سے نہیں جو اپنی شخصیت اپنے آپ بناتے ہیں اور بناتے رہتے ہیں۔ جنھیں یہ پتہ ہی نہیں ہوتا کہ ہم جو نئی شکل اختیار کریں گے، اس کے متعلق دوسروں کا اور خود ہمارا رویہ کیا ہوگا۔ جرأت تو گھڑا گھڑایا کردار ہیں، انھیں بھی معلوم ہے اور دوسروں کو بھی کہ ان سے کن کن باتوں کی توقع کی جا سکتی ہے۔ انھیں پورا علم ہے کہ میں دلچسپ آدمی ہوں اور لوگ مجھے پسند کرتے ہیں اور وہ کسی بے ایمانی کے بغیر خلوص کے ساتھ چاہتے ہیں کہ لوگ مجھے اور بھی پسند کریں۔ انھوں نے دنیا بھر کے تماشے دیکھے ہیں، ایسی جگہ آنکھ لڑائی ہے۔ دوستوں کی محفل میں بیٹھ کر ان کا دل خوش کرنے کے لئے انھیں سیکڑوں قصے یاد ہیں۔ یہ قصے انھوں نے

نثر میں نہیں بلکہ شعروں کی شکل میں سنائے ہیں۔ ان کی شاعری کی بنیادی تحریک یہی ہے کہ اپنے معاشقوں کے بارے میں دوستوں کے ساتھ بیٹھ کر گپ کی جائے تاکہ مجلس میں گرمی آئے، اور لوگوں کے دلوں میں ان کی قدر بڑھے۔ اس مقصد میں وہ کامیاب ہوئے ہیں اور لوگ ایک قصہ سن کر دوسرا قصہ سننا چاہتے ہیں۔

حسبِ حال اشعار کہئے اپنے اب جرأت کچھ اور
یہ غزل تو تھی کئی یاروں کی کہوائی ہوئی

یہاں یہ تنبیہہ پھر ضروری ہے کہ دل چسپ آدمی بننے اور لوگوں میں مقبول ہونے کی خواہش کوئی بری بات نہیں۔ زندگی میں ایسے مزاج، ایسے آدمیوں، اور ایسی شاعری یاروں کی محفل کے بغیر وجود میں نہیں آتی۔ یہ خود کلامی نہیں بلکہ گفتگو ہے جس کے لئے دل چسپ ہونا لازمی ہے۔ یہ شاعری پورے معنوں میں تخلیقی عمل میں یا داخلی تجربات کی تنظیم یا قلب ماہئیت نہیں بلکہ ان واقعات کا بیان ہے، جو شاعر کو پیش آئے۔ یہ ضروری نہیں کہ سارے واقعات طرب ناک ہی ہوں، یہ دل چسپ آدمی جسے بیسیوں قصے یاد ہیں۔ چونکہ خلوص اور صاف گوئی سے کام لے رہا ہے، اس لئے محرومیوں کی داستان بھی سنائے گا۔

سنایا اس کو یہ قصہ کہ بس آنسو نکل آئے

لیکن ذہنیت ہوگی قصہ گوئی کی ہی۔ اس لئے جرأت مسلسل غزل بہت عزیز ہے۔ مسلسل غزل کہنے کے معاملے میں بھی جرأت غالباً سب شاعروں سے آگے ہیں۔ چونکہ یہ قصے یاروں کو سنائے جارہے ہیں اسی لئے ان کی غزل میں ایسی روانی اور سلاست آئی ہے اور اسی لئے پڑھنے والے کو بڑی آسانی سے قربت کا احساس ہونے لگتا ہے۔ اس اعتبار سے ان کا عشق اُن کی شعر گوئی کے لئے بڑا مفید ثابت ہوا ہے۔ کیونکہ انھیں سنانے کے لئے اتنے قصے مل گئے۔ پھر شعر گوئی کی قدرت کے سبب ان کا عشق بھی دل چسپ بن گیا۔ لیکن چونکہ ان کے عشق کا ایک مصرف یہ بھی ہے کہ دوسروں کی تفریح طبع کا ذریعہ ہے۔ اس لئے وہ اپنے عشق کو عام طور پر معاشقے

کی سطح سے اونچا نہیں اُٹھنے دیتے۔ ممکن تھا کہ وہ میر کے زیر اثر اپنے عشق کے مطالعے کی طرف بھی راغب ہو جاتے، مگر یاروں کے زیر اثر انھوں نے اپنی محبتوں کو واقعات ہی رہنے دیا۔ اگر ہم جرأت کے ساتھ ذرا سختی برتنا چاہیں تو بھی کہہ سکتے ہیں کہ وہ یاروں میں مقبول ہونے کے لئے شعر کہتے تھے اور شعر کہنے کے لئے عشق کرتے تھے۔ بہر حال ان کی شاعری میں یہ احساس غالب ہے کہ شعر اور عشق دونوں مجلسی کمالات کا ایک حصّہ ہیں اور خوش وقتی کا ایک وسیلہ۔

چنانچہ ان کا فن اصل میں ناول نگار یا افسانہ نویس کا فن ہے۔ شاعر کا نہیں۔ یہاں زندگی کے سارے تجربات کو ایک ساتھ مٹھی میں لینے کی ضرورت نہیں پڑتی۔ یہاں واقعات فرداً فرداً دل چسپ ہیں اور سلسلہ وار ایک دوسرے کے بعد آتے ہیں۔ یہاں تفصیلات ہی اہم ہیں، خصوصاً خارجی تفصیلات۔ اس قسم کا عشق مسلسل غزل میں بڑی اچھی طرح ڈھلتا ہے۔ جرأت کی بہت سی مسلسل غزلیں منظوم افسانے ہیں جن پر غزل کی حیثیت سے نہیں بلکہ مختصر افسانے کی حیثیت سے غور ہونا چاہیے۔ مثلاً وہ غزل جو اس طرح شروع ہوتی ہے:-

نہ گرمی رکھے اُس سے کوئی خدایا ۔ شرارت سے جی جس نے میرا جلایا

چونکہ یہ کہانی عشق کی نہیں بلکہ "گرمی" کی ہے۔ اس لئے شاعر کو اپنی پوری بپتا ساری تفصیلات سمیت یاد ہے، اور ان تفصیلات میں ایک منطقی سلسلہ قائم ہے۔ اس کہانی کی ایک ابتدا، ایک انتہا، ایک درمیانی حصّہ الگ الگ موجود ہے۔ یہاں وہ میر والی بات نہیں کہ ابتدا اور انتہا سب ایک دوسرے میں مدغم ہو جائیں۔ اس لئے جرأت کا وہ مشہور مستزاد:-

جادو ہے نگہ چھب ہے غضب قہر ہے مکھڑا

اور قد ہے قیامت . . . .

ایک مکمل افسانہ ہے۔ بلکہ اگر ہم چاہیں تو جرأت کے کلام سے ان کی پوری سوانح عمری مرتب کر سکتے ہیں۔ ہم یہ پتہ چلا سکتے ہیں کہ ان کے محبوب پردہ نشین بھی تھے، اور بے پردہ بھی۔ معاشقہ کس طرح شروع ہوا، محبوب کی شکل و صورت کیسی تھی، وہ اپنے عاشق کے ساتھ کس طرح

پیش آیا۔ اقربا کا رویہ کیا رہا۔ رقیبوں نے کیا دراندازیاں کیں۔ عاشق کو کس قسم کی کامیابی یا ناکامی حاصل ہوئی۔ وغیرہ وغیرہ۔ غرض وہ لطیف واقعات بیان کر کے شاعری کرنا چاہتے ہیں۔

یا تو اُس کے گھر سے آتے تھے نہ اپنے گھر کو ہم
یا اب اپنے گھر میں بیٹھے دیکھتے ہیں در کو ہم

تماشا ہے کہ جن روزوں میں اس کے اقربا خوش تھے
تو ناحق پھر گیا تھا ہم سے دل اُس آفتِ جاں کا

اس لطیف واقعات بیان کرنے والی شاعری میں جرأت کے ذاتی مزاج کے علاوہ ایک اور بات کو بھی دخل ہے۔ معاملہ بندی اُس سماج میں چلتی ہے۔ جہاں مرد اور عورتیں ایک دوسرے سے بالکل الگ رہتے ہوں۔ ایسے حالات میں لوگوں کو گندی باتیں سننے کا شوق بڑھ جاتا ہے اور چلمن میں سے ایک جھلک دیکھ لینا یا آنچل نظر آجانا بھی گندی بات بن جاتا ہے۔ یہاں ذرا سی تفصیل بھی بذاتِ خود لطف دینے لگتی ہے اور لوگ فوراً کھی کھی ہنس دیتے ہیں۔ اسی لئے سراپا کے بیان میں اس قسم کی دلچسپی پیدا ہوتی ہے جو اکثر لکھنوی شاعروں کے یہاں ملتی ہے۔ یعنی سراپا کا مطلب جسم کی تفصیلات گنوانے کا ہو جاتا ہے۔ جرأت جیسے شاعروں کی بدولت اُردو شاعری میں حقیقت نگاری کا جو اضافہ ہوا وہ قابلِ قدر تو ضرور ہے، لیکن دلچسپ واقعات یا مزیدار قصہ سنانے کے شوق میں جرأت اور معاملہ بندی والے شاعروں کو بعض دفعہ یہ بھی خیال نہیں رہتا کہ قصہ تو ہو گیا، مگر شعر بھی ہوا یا نہیں۔

میں رو کر جو کہنے لگا دردِ دل — وہ مُنہ پھیر کر مسکرانے لگا

جرأت کے یہاں کتنے ہی شعر ایسے ملیں گے جو حقیقت نگاری کی وجہ سے پھُس پھُسے بن کے رہ گئے ہیں۔ چونکہ ایسی شاعری میں یہ خطرہ ہر وقت رہتا ہے اس لئے جرأت کو زبان و بیان پر اُس قدرت اور اُس صناعی کی ضرورت پڑتی ہے جو میر کے لئے لازمی نہیں۔ اسی لئے میر نے ہدایت کی کہ ہم کو شاعر نہ کہو۔ میر کا ذریعۂ اظہار، ان کا اسلوب، ان کی زبان تجربے کی اندرونی

کشاکش سے پیدا ہوتی ہے۔ جرأت اپنی کہانی کو دلچسپ اور مزیدار بنانے کے لئے اپنی زبان دانی سے کام لیتے ہیں۔ میر کو زبان سے ہر وقت کشمکش کرنی پڑتی ہے، اس لئے ان کے اچھے شعروں میں بعض دفعہ بیان کا کچا پن مل جائے گا۔ جرأت کو مروجہ الفاظ میں نئی وسعتیں پیدا کرنے کی ضرورت نہیں پیش آتی۔ انھیں تو صرف موزوں لفظ ڈھونڈنا پڑتا ہے۔ اس لئے ان کے اچھے شعر بالکل گھٹے گھٹائے ہوں گے۔ جو بے ساختگی آپ کو جرأت کے یہاں ملے گی، وہ میر کے یہاں نظر نہیں آئے گی۔ جرأت عام طور سے اپنی بات پوری کہہ لیتے ہیں۔ میر بعض دفعہ پوری بات نہیں کہہ سکتے۔ یوں روزمرہ تو دونوں ہی استعمال کرتے ہیں۔ مگر میر کے یہاں وہ زبان ملے گی جو وسیع ترین انسانی تعلقات کے داخلی پہلو کی نمایندگی کرتی ہے۔ جرأت کے یہاں وہ زبان ہے جو خارجی حرکات کے بیان میں کام آتی ہے۔ پھر میر کے یہاں زبان کی ایک اور معنویت بھی ہے۔ اپنی ٹیڑھی چال اور روکھی بات کی وجہ سے ان کا رشتہ دوسروں سے منقطع ہو گیا تھا۔ وہ زبان کی مدد سے یہ ٹوٹا ہوا رشتہ پھر جوڑتے ہیں کیونکہ جو زبان میر استعمال کرتے ہیں وہ سارے سماجی تجربے کا نچوڑ ہے۔ اپنے تجربے کو اس زبان میں سموتے ہوئے وہ اپنے آپ کو دوسروں میں پھر مدغم کر لیتے ہیں۔

ضعف بہت ہے میر تمھیں کچھ اس کی گلی میں مت جاؤ\
صبر کرو کچھ اور بھی صاحب طاقت جی میں آنے دو

بُرا حال اس کی گلی میں ہے میر جو اُٹھ جائیں واں سے تو اچھا کریں

اس کے برخلاف جرأت کی زبان سماجی تجربے کی زبان نہیں، بلکہ سماجی تعلقات کی زبان ہے۔ وہ لوگوں سے کیا بھاگتے، لوگ انھیں خود گھیرے رہتے تھے اس لئے انھیں اپنی معنویت دوسروں پر اور دوسروں کی معنویت اپنے اوپر واضح کرنے کی ضرورت ہی نہیں پیش آئی۔ پھر وہ اپنے الفاظ میں متضاد قسم کے تجربے بھرنے کی کوشش کیوں کرتے؟ جن چیزوں کا؟

ذکر کرتے ہیں۔ ان کی قدر و قیمت خود ان کی نظروں میں اور دوسروں کی نظروں میں بھی معین ہے۔ سماجی تعلقات اسی مفاہمت کے بل پر چلتے ہیں۔ چونکہ انھیں یہ مفاہمت حاصل ہے لہٰذا وہ سماجی تعلقات کی زبان استعمال کرتے ہیں۔ اس مفاہمت کو اور ترقی دیتے ہیں۔

ان کی شاعری کی جو بنیادی تحریک میری سمجھ میں آئی تھی وہ میں نے پیش کر دی۔ اب میں اُن کے عشق کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہوں۔ چونکہ میں ایسی باتیں کہوں گا جن میں جرأت کی تنقیص جھلکے گی، اس لئے میں پہلے ہی سے بتائے دیتا ہوں کہ میرا نقطۂ نظر وہ نہیں جو غدر کے بعد سے نیک اور ثقہ لوگوں کا رہا ہے۔ اگر جرأت کی شاعری فاسقانہ ہے تو مجھے اس سے کوئی گھبراہٹ نہیں ہوتی۔ اگر ان کا محبوب بازاری ہے تو بھی کراہیت کی کوئی وجہ نہیں۔ جو شاعری یا جو محبت جسمانی خواہش کی پاکیزگی محسوس کر سکے وہ قوت اور عظمت سے بھی پاک ہوگی۔ ڈانٹے جیسی پاک محبت کس شاعر نے کی ہے مگر پاؤلو اور فرانچیسکا کی نفسانی محبت کے سامنے اس کا بھی سر احترام سے جھک جاتا ہے۔ لیکن جو نفسانی خواہش انسانی ہستی کے باقی عناصر سے، انسانی زندگی کے دوسرے پہلوؤں سے اور کائنات کی پیچیدگیوں اور وسعتوں سے الگ ہو کر محض اپنے اوپر مرتکز ہو جائے، وہ بڑی شاعری پیدا نہیں کر سکتی۔ اگر نفسانی خواہش آدمی کو اپنے چاروں طرف دیکھنے پر ابھار سکے تو گندی سے گندی بات بڑی سے بڑی بات بن سکتی ہے۔ مثلاً YEATS نے کہا ہے:۔

BUT LOVE HAS PITCHED HIS MANSION IN
THE PLACE OF EXCREMENT ;
IT CAN NEVAR BE WHOLE OR SOLE ,
THAT WHICH IS NOT RENT –

جنسی خواہش کے باوجود، بلکہ شاید جنسی خواہش کی مدد سے آدمی محبوب کے حسن میں ساری کائنات کا حسن دیکھ سکتا ہے۔ مثلاً فراق:۔

تارے بھی ہیں بیدار زمیں جاگ رہی ہے — پچھلے کو بھی وہ آنکھ کہیں جاگ رہی ہے

لیکن بعض لوگ ایسے ہوتے ہیں جو محبوب کو دیکھ کر سسکی بھرتے ہیں، اور ان کی شاعری بھی اس سے زیادہ کچھ نہیں ہوتی۔ خیر، اب جرأت کی طرف آیئے۔ اس میں شک نہیں کہ ثقہ لوگوں کی رائے کے مطابق ان کے یہاں بازاری قسم کی فقرے بازی، سوقیانہ بدمذاقی، گھٹیا اور چھچھورے طعنے اور بازار حسن میں جاکر آوازے کسنے کا انداز موجود ہے۔

کیا کیا وہ خفا مجھ سے ہوا گھر سے نکل کے — جب میں نے پکارا اُسے آواز بدل کے

بندے کی سُنی سفارش بولے وہ یوں کسی سے — عاشق یوں ہی وہ صاحب سارے جہان پر ہیں

دوں جوابِ سخن اُس کو تو یہ جھنجھلا کے کہے — چل بے چل مجھ سے نہ ہر بات میں تکرار نکال

دام میں ہم کو لاتے ہو تم دل اٹکا ہے اور کہیں — شعر پڑھا تا ہم سے اور مضمون گٹھا ہے اور کہیں

لگ جا گلے سے تاب اب اے نازنیں نہیں — ہے ہے خدا کے واسطے مت کر نہیں نہیں

ایک طرح سے دیکھئے تو اس آخری شعر میں جرأت نے جو کچھ کہا ہے کاول کانتی اور جون ڈن نے اپنی (ECSTASY) میں ماروِیل نے اپنی (COY MISTRESS) میں اس سے زیادہ اور کیا کہا ہے؟ بقول خاں صاحب، سب وہی بات ہے۔ میر کے شعروں میں بھی اس کے سوا اور کیا رکھا ہے۔؟

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا — آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا

یہ صرف بڑے شاعر اور چھوٹے شاعر کا فرق نہیں ہے۔ یہ فرق ایک خواہش کو باقی

سب خواہشوں سے، ایک سرگرمی کو باقی سب گرمیوں سے الگ کر لینے کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ صاف صاف تو کیا کہوں ثقہ لوگوں کے درمیان رہنا ہے، یوں سمجھئے کہ مندرجہ بالا شعر ایسے آدمی کے ہی ہو سکتے ہیں جو اپنی ناک سے آگے نہ دیکھ سکتا ہو۔

لیکن اس بازاری پن کے باوجود یہ کہنا غلط ہوگا کہ ان کا عشق محض چھیڑ چھاڑ یا ہنسوڑ پن ہے یا ان کے عشق میں شدت اور خلوص نہیں۔ یہ چیزیں ان کے اندر موجود ہیں، بلکہ اس شعر میں بھی موجود ہیں۔

جب یہ سنتے ہیں وہ ہمسائے میں ہیں آئے ہوئے
کیا در و بام پہ ہم پھرتے ہیں گھبرائے ہوئے

لیکن بڑی شاعری اور بڑی شخصیت کی تعمیر محض شدت اور خلوص کی بنیادوں پر نہیں ہوتی۔ جذباتی خلوص اور اخلاقی خلوص میں بڑا فرق ہے۔ جذباتی خلوص تو ایک لمحہ کی چیز ہوتا ہے۔ اخلاقی خلوص اس وقت پیدا ہوتا ہے کہ جب مختلف قسم کے پُرخلوص اور شدید جذباتی لمحوں کو ایک دوسرے سے ملنے اور ٹکرانے دیا جائے۔ محض اتنا کہہ دینے سے کام نہیں چلتا کہ جرأت کی محبت دیرپا نہیں ہوتی۔ یا وہ صرف وقتی تسکین ڈھونڈتے ہیں۔ ہنگامی عشق بازی تو شاید ڈانٹے نے جرأت سے زیادہ کی ہوگی۔ ایسی محبت جس کے خلوص اور شدت میں ازل سے لے کر ابد تک کوئی فرق نہ آئے انسانوں کا کام نہیں، واسوخت والی ذہنیت سے پاک رہ کر بھی فراق صاحب نے کہا ہے۔

یہ کہہ کر میں کرتا ہوں عرضِ تمنا
نگاہِ محبت کے دھوکے نہ کھانا

جرأت کی محبت جھوٹی نہیں مگر ان میں خامی یہ ہے کہ ان کا خلوص جذباتی ہے اخلاقی یا خلاقانہ نہیں۔ انھیں تجربات تو بہت حاصل ہوئے ہیں، لیکن وہ سب مل کر ایک تجربہ نہیں بننے پائے۔ انھوں نے ہر تجربہ کو اپنی اپنی جگہ قبول کر لیا ہے۔ سب تجربات پر ایک ساتھ

اخلاقی یا تخلیقی عمل نہیں کیا۔ ان کی زندگی لمحات کا مجموعہ ہے۔ لیکن اس کے اندر کوئی ایسا لمحہ نہیں جس میں ساری زندگی سمٹ آئے۔ ان کے یہاں تضاد بہت ملے گا، لیکن اس تضاد سے کوئی نئی وحدت وجود میں نہیں آتی۔ ان کا روحانی سفر ایک رقص کی شکل کبھی اختیار نہیں کرتا۔ بلکہ ایسا ہے جیسے کوئی سر اٹھائے جا رہا ہو اور وقتاً فوقتاً راستے کے مختلف نظاروں سے مختلف قسم کا لطف لے لیتا ہو۔ اسی لئے جرأت کے مزاج یا شاعری یا عشق کی جامع و مانع نہ سہی، اطمینان بخش تعریف بھی پیش کرنے میں دشواری ہوتی ہے۔

اگر ہم یہ کہہ دیں کہ جرأت کے عشق کا تعلق خارجی عمل سے ہے، داخلیت سے نہیں، تو بات آدھی تہائی بیان ہو گی۔ خالص جسمانی اور وقتی خواہش میں بھی کچھ نہ کچھ داخلیت آ ہی جاتی ہے ——— داخلیت صرف عضویاتی معنوں میں نہیں، بلکہ ان معنوں میں بھی کہ آدمی کو اپنی جذباتی اور ذہنی ہلچل کا تھوڑا بہت شعور پیدا ہو۔ داخلیت تو جرأت کے بہت سے خارجی شعروں میں بھی موجود ہے۔ لیکن اصل سوال یہ ہے کہ یہ داخلیت ہے کس قسم کی۔ ایک عشق تو وہ ہوتا ہے کہ چاہے آدمی اس پر دن میں دو منٹ صرف کرے۔ لیکن وہ دوسری سرگرمیوں پر بھی اثر انداز ہو، دوسری سرگرمیاں عشق پر اثر انداز ہوں اور عشق کی بدولت آدمی کا خارجی اور داخلی رویہ مکمل طور سے بدلنا شروع ہو جائے۔ دوسرا عشق وہ ہے کہ چاہے آدمی دن بھر اسی فکر میں پڑا رہے۔ لیکن عشق کا دوسری سرگرمیوں سے کوئی داخلی علاقہ پیدا نہ ہونے پائے اور عشق آدمی کی شخصیت کے صرف ایک حصے میں محدود ہو کے رہ جائے۔ جرأت کے عشق میں اسی انداز کی داخلیت ہے۔ مجھے اس سے انکار نہیں کہ جرأت نے جسمانی خواہش کا اظہار بڑی صحت مندی کے ساتھ، بڑی صاف دلی کے ساتھ (بلکہ آپ چاہیں تو معصومیت کے ساتھ بھی)، کیا ہے۔

یاد آتا ہے تو کیا پھرتا ہوں گھبرایا ہوا ۔ چنپئی رنگ اور بدن اس کا وہ گدرایا ہوا

گر وہ ہاتھ آئے تو زانو پہ بٹھائے رکھئے　　لب سے لب سینے سے سینے کو ملائے رکھئے

بیٹھیں کیا دور کہ چاہے ہے یہی کثرتِ شوق　　آپ کے زانو سے زانو کو بھڑائے رکھئے

بیٹھ آ وصل میں ٹک لطف اٹھانے دے مجھے　　اب ترے پاؤں پڑوں ہاتھ لگانے دے مجھے

ایک شب ساتھ اُس کے گر سونا میسر ہو تو ہائے　　شام سے لے تا سحر کیا کیا چمٹ کر سوئیے

تم تو روٹھے ہی رہے اور چلی وصل کی رات　　لو گنہ بخشئے مل جائیے اور سو رہیے

صرف یہی نہیں کہ وہ اپنی لذت یا ذاتی تسکین ہی چاہتے ہوں۔ جنسی معاملات میں ان کی صحت مندی اتنی بڑھی ہوئی ہے کہ وہ محبوب سے بھی جسمانی جواب کی آرزو رکھتے ہیں۔

لب اُس لب سے ملاتا ہوں تو بس جی دل میں آتا ہے
جو لذت اُس کو بھی مل جاوے کچھ تو کیا مزا ہووے

ہووے کس مُنہ سے بیاں وہ کہ دمِ بوس و کنار　　کسمسا کر جس ادا سے وہ بھرے ہے سسکی

اور جسمانی ہم آہنگی سے جو جذباتی ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے اور جسمانی خواہش کی تکمیل جس طرح پیار بن جاتی ہے، اُس کا بھی اُنھیں تھوڑا سا احساس ہے۔

یاد آتا ہے یہ کہنا جب تو اُڑ جاتی ہے نیند　　اپنی ہٹ تو کر چکے لو اب تو ہٹ کے سوئیے

لیکن ان سب چیزوں کے ساتھ ساتھ ایک بات یاد رکھنی چاہئے۔ جب عشق زندگی کی دوسری سرگرمیوں سے بالکل الگ اور شخصیت کے ایک کونے میں بند رہ جائے تو کامیابی اور ناکامی دونوں کی خاص شکلیں بن جاتی ہیں۔ محرومی کی صورت میں آدمی یا تو رونے جھینکنے

بیٹھ جاتا ہے یا پھر واسوخت پر اتر آتا ہے (جس کی جرأت کی شاعری میں خاصی کثرت ہے)

لگا دیں گے دل ایسے سے کہ تم بھی رشک کھاؤ گے
یہ سن لو تم کہ ہے ڈھب یاد ہم کو بھی جلانے کا

یہ تو ہوئی محرومی، کامیابی کا حال یہ ہے کہ اس قسم کا عشق اپنا اظہار خارجی عمل میں ضرور کرنا چاہتا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ جسمانی طلب کی تسکین نہ رکھنا کوئی فخر کی بات ہے۔ اس طرح کے عشق میں تو اور بھی سڑاند ہوتی ہے۔ لیکن اگر عشق عضویاتی تحریک کے علاوہ نفسیاتی تحریک بھی ہے تو اس میں کامیابی کی شکلیں اتنی محدود نہیں ہوتی چاہئیں۔ اگر جسمانی تسکین سے بے نیاز نہ ہونا شرم کی بات ہے تو جبلّت کو ارتفاع دینے کی صلاحیت سے محروم ہونا بھی کچھ ایسی قابل قدر چیز نہیں۔ جرأت کے یہاں جسمانی تسکین کو ایسی مرکزیت حاصل ہو گئی ہے کہ ان کا عشق بڑی جلدی للچاہٹ میں تبدیل ہو جاتا ہے اور منہ سے رال ٹپکنے لگتی ہے۔

یہ رخسار نظر آتا ہے یوں خال سے خوب — کہ لگا دیجئے ہونٹ اپنا ترے گال سے خوب

رنگ پر چہرے کے ہے کیا ہی جوانی کی چمک — اور بھرے گالوں پہ جی بوسے کو کیا للچائے ہے

پھر اس عشق اور اس شاعری کے لئے سراپا کی بھی ایک خاص اہمیت ہے۔ اگر آدمی کو محبوب کے حسن یا اس کی شخصیت کا احساس ہی نہ رہے اور وہ ہر وقت اپنے عاشقانہ جذبات ہی سے الجھا رہے تو میں اسے بھی کوئی بہت بڑا عشق نہیں سمجھتا۔ لیکن جرأت کو عاشق ہونے کے لئے گداز جسم اور ابھری ہوئی گات چاہیے۔ انھیں محبوب کی تلاش نہیں ہوتی۔ بلکہ چند مقررہ جسمانی خصوصیات کی۔ ان کے یہاں محبوب کے حسن پر وہ غور و خوض اور تفکّر نہیں ملتا، جس کی مدد سے اس قسم کے فقرے پیدا ہوتے ہیں :-

HER BEAUTY LIKE A TIGHTEND BOW (YEATS)

ان کے یہاں اس تفکر کے بجائے ایک چٹخارہ ہے بلکہ ہونٹ چاٹنے کا انداز۔ جہاں انھیں

اپنی مطلوبہ اشیا، نظر آئیں اور انھوں نے ران پر ہاتھ مار کر داد دی، جیسے محبوب نے ابھری ہوئی گات نہیں دکھائی، بلکہ کوئی لطیفہ سُنایا ہے۔

ابرو ہیں چڑھے بکھرے ہیں بال ابھری ہوئی گات   سچ دیکھیو، یہ کیا اس نے دھواں دھار نکالی

اک چاند کی جھلک سی جو پردے کی اوٹ ہے   کیونکر ادھر نہ دیکھوں کہ دل لوٹ پوٹ ہے

اس کی محرم پہ یہ کہتی ہے بُنت نرگس کی   دیکھے کوئی کہ لگی آنکھیں ہیں یاں کس کس کو

قد ہے قیامت اور غضب گات آپ کی   جو بات ہے سو قہر قیامت ہے آپ کی

سینہ کوبی کے سوا کچھ اور بن آتا نہیں   یاد جب ہم کو وہ کچھ اُبھری ہوئی گات آئے ہے

مکھڑا ہی فقط اس کا نہیں نام خدا گرم   کا فروہ سراپا ہے بھبو کا سا بلا گرم

بے قراری ہمیں جوں موج نہ کیونکر ہو کہ جب   لہر دریا کی طرح یار کا جوبن مارے

گو اِس آخری شعر میں محبوب کی دل کشی کا مجموعی تاثر آگیا ہے۔ لیکن جرأت کی ذہنیت کو سمجھنے کے لئے دو شعروں کا مقابلہ کیجئے۔ جرأت کہتے ہیں ؎

کیا جانے کیا وہ اُس میں ہے لوٹے ہے اُس پہ جی
یوں اور کیا جہان میں کوئی حسیں نہیں

فراق صاحب نے کہا ہے :-

کوئی یوں ہی سا تھا جس نے مجھے مٹا ڈالا   نہ کوئی نور کا پتلا نہ کوئی زہرہ جبیں

"مٹا ڈالنے" کا مطلب ہے ساری زندگی پر اثر انداز ہونا۔ اور "جی لوٹنے" سے مراد ہے۔ صرف جنسی کشش۔ مٹا ڈالنے میں سراپا کا کوئی دخل نہیں اور جی لوٹتا ہے محبوب کا سراپا دیکھ کر۔ کیونکہ دوسرے حسینوں سے اس کا مقابلہ ہو رہا ہے۔

ہاں تو میں یہ کہہ رہا تھا کہ جرأت کے عشق میں جسمانی تسکین کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ یہ بھی نہ سہی تو کسی نہ کسی قسم کے خارجی تعلقات اور خارجی تحریکات کے بغیر اس عشق میں آسودگی نہیں ملتی۔ کیونکہ یہ عشق روح کی پکار سے زیادہ جسم کی پکار ہے۔ پھر چونکہ یہ عشق شخصیت کے باقی حصوں کو متاثر نہیں کرتا۔ اس لئے جنسی مطالبات پورے ہوئے بغیر اس میں تسکین کا کوئی پہلو نہیں نکل سکتا۔ یہاں لگاؤ کے ایک ہی معنی ہیں۔ یعنی لگاؤ کا خارجی اظہار۔

نے خط نہ کتابت ہے نہ پیغام زبانی اس دل کی تسلی کی کوئی بات نہیں اب

ہمیں دیکھے سے وہ جیتا تھا اور ہم اس پہ مرتے تھے
یہی راتیں تھیں اور باتیں تھیں وہ دن کیا گزرتے تھے

سے وقت خوش انھوں کا کیا لطف ہم دگر ہیں
دل جن کے مل رہے ہیں اور پاس پاس گھر ہیں

یہ کہنا تو جرأت کے ساتھ بے انصافی ہے کہ وہ عشق میں جسمانی تعلقات سے آگے بڑھتے ہی نہیں۔ لیکن عشق کے خارجی اظہار پر اتنا زور دینے کی وجہ سے ان کا لگاؤ لگاوٹ میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ جرأت میر کے معنوں میں عاشق نہیں تھے بلکہ عاشق تن۔ وہ یکے بعد دیگرے مختلف مجبوریوں سے سچی محبت کرتے چلتے ہیں اور اپنی عاشقانہ زندگی کے ہر لمحہ کو ایک دوسرے سے الگ رکھتے ہیں۔ انھیں محبوبوں کی ان گنت ادائیں یاد ہیں، لیکن محبوب ایک بھی یاد نہیں کوئی ہستی ان کے دل میں اس طرح گھر نہیں کر سکی کہ ان کی کائنات زیر و زبر ہو جائے۔ وہ محبوب

سے جسمانی اور جذباتی ہم آہنگی تو چاہتے ہیں۔ لیکن جنسی تعلقات سے باہر نکل کر عام انسانی تعلقات والی ہم آہنگی کے خواہاں نہیں ہوتے ــــــــ YEATS نے اپنی محبوبہ کی بے مہری کا گلہ کرتے ہوئے کہا تھا کہ محبت تو خیر میں اور بھی کر لوں گا، لیکن یہ روزمرہ کی زندگی میں جو ایک دوسرے کے ساتھ چھوٹی چھوٹی مہربانیاں ہوتی ہیں، یہ اور کہاں ملیں گی؟ جرأت اپنے عشق میں ایسی ہمہ گیر یک جہتی کے طالب نہیں ہوتے۔ انھیں تو عشق کی طلب سی ہے، اور وہ بہرحال کہیں نہ کہیں پوری کرنی ہے۔ انھیں تو خدا نے مزیدار جیوڑا دیا ہے۔ اور جی کی مزیداریاں انھیں بہرصورت دکھانی ہیں۔ ان کے لئے عشق ایسا تجربہ نہیں، جس کے بعد انھیں اپنی ساری زندگی کو ازسرِنو ترتیب دینا پڑے۔ انھیں پہلے ہی سے معلوم ہے کہ عشق کیا چیز ہے۔ اور وہ اپنے آپ کو اس سے سلٹنے کے لئے پوری طرح تیار پاتے ہیں۔ چنانچہ ان کے لئے رحمانی یا شیطانی قوت نہیں، بلکہ محض من چلاپن ہے۔

لگا جاتا ہے جرأت اس بتِ خونخوار سے پیچ ہے\
وہی دم عشق کا مارے جو ایسا من چلا ہووے

ازل سے گرفتار پیدا ہوا ہے — یہ دل کیا مزیدار پیدا ہوا ہے

پوچھتے کیا ہو کہ اب الفت کسی کے ساتھ ہے\
آہ یہ دل کا مزا تو اپنے جی کے ساتھ ہے

ان مزے داریوں نے محبوب کے ساتھ جرأت کے رویّے کو بھی عجیب رنگ دے دیا ہے۔ محبوب کو بے اعتنائی پر شرم تو اور شاعروں نے بھی دلائی ہے، اور کئی پہلوؤں سے۔

کیا کیا آپ نے کہ حسرت سے — نہ ملے، حسن کا غرور کیا

فراق صاحب تو محبوب کے ساتھ ناز بھی کرتے ہیں۔

کل پھر عشق نہ روٹھ سکے گا — آج منالے آج منالے

لیکن یہ ایک وسیع، قوی اور رچی ہوئی شخصیت کا اپنے اوپر اعتماد ہے جو محبوب سے بھی ٹکرّ لے جاتا ہے۔ اس کے برخلاف جرأت تو اپنی جنسی خواہش کو اس بری طرح حق بجانب سمجھتے ہیں کہ اس کے مقابلے میں زندگی کے اور پہلوؤں کو خاطر ہی میں نہیں لاتے۔

حیف ہے اس کے ہونے پر جو یاد کرو تم غیر کو جان
جرأت میں جو نہیں سو ایسی بات وہ کیا ہے اور کہیں

محو دیدار اپنا جیسا کردیا تو نے مجھے
میں بھی جرأت ہوں کروں یوں تجھ کو حیراں تو سہی

دوڑ دوڑ آنے سے جرأت کے دکو مت کیا کرے
اس بچارے کی طبیعت تم پہ ہے آئی ہوئی

جب یہ من چلا پن اپنی خود اعتمادی میں حد سے گذرنے لگتا ہے تو محبت اچھی خاصی پہلوانی بن جاتی ہے اور اپنی کامرانیوں کا غرور، اوچھاپن، اور ابتذال پیدا کردیتا ہے۔ ـــــ ساتھ ساتھ شاعری میں بھی۔

عاشقی کے فن میں جرأت آج خم ٹھوکوں ہوں میں
سامنے ہوجائے اب جو مرد ہو میدان کا

چنانچہ جب ان کی غیرت کو ٹھیس لگتی ہے تو اس وقت بھی انسانی وقار یا خودداری کے سوال سے زیادہ رنگ یہ ہوتا ہے جیسے ان کی استادی بلکہ ان کی جنسی خواہش کی توہین کی گئی ہو۔

آج اس طرح سے جھڑکا کہ پھر اس سے جا کر ‏ ‏ کچھ بھی غیرت ہو جو دل کو تو نہ زنہار ملے

منھ میں جو آئے ہے سو کہتا ہے　　　مجھ کو کیا بے زبان پایا ہے

اب ذرا اس "عاشقی کے فن" کو بھی دیکھ لیجئے جس کے وہ ماہر ہیں۔ اصل میں جرأت عاشقی کے فن سے نہیں بلکہ اپنی طبیعت سے واقف ہیں۔ انھیں معلوم ہے کہ عشق لڑانے کے دو ہی نتیجے ہو سکتے ہیں۔ اگر محبوب ہاتھ آ گیا تو راوی چین ہی چین لکھتا ہے۔ اپنی استادی مسلّم، اور اگر ہاتھ نہ آیا تو جی کی مزے داریاں سلامت رہیں۔ آگے دیکھیں۔ اس کاردانی کا فائدہ یہ ہے کہ آدمی نتائج سے بے نیاز ہو کر عشق لڑا سکتا ہے۔ ناکامی کی صورت میں پہلے سے معلوم ہے کہ رنج دو چار دن سے زیادہ نہیں چلتا۔ چنانچہ انھوں نے پہلے ہی سے انتظام کر لیا کہ عشق زندگی کا ایک گراں بار تجربہ نہ بننے پائے۔ جرأت کی اصل پہلوانی یہ ہے کہ انھیں درد سے بچنے کے داؤ پیچ معلوم ہیں۔ وہ محبت کے میدان میں بڑی آسانی سے خم ٹھونک سکتے ہیں، کیونکہ محبت تو ان کی کاردانی کے ہاتھوں ختم ہو جاتی ہے، اب انھیں کیسے ہرایا جا سکتا ہے۔

حسن اے جان نہیں رہنے کا　　　پھر یہ احسان نہیں رہنے کا
ہجر کے غم سے نہ گھبرا جرأت　　　اتنا حیران نہیں رہنے کا

محبت کا ختم ہو جانا تو الگ، یہ کاردانی تو محبت کو ہنسی مذاق اور دل لگی میں بدل دیتی ہے۔

پردہ مت منھ سے اُٹھانا زنہار　　　مجھ میں اوسان نہیں رہنے کا
آن کر اپنی امانت لے جا　　　پھر تجھے دھیان نہیں رہنے کا

پتہ نہیں جرأت نے ساتھ ساتھ یہ بھی کیوں نہ کہہ دیا کہ

آن کر پان تو کھا لے جلدی　　　ورنہ پھر پان نہیں رہنے کا

جو چیز ان کی محبت، ان کی شخصیت، ان کی شاعری کو بڑا ماننے سے روکتی ہے، وہ یہ کہ ان کے یہاں درد نہیں، ٹیس اور کسک ہے۔ چونکہ اُس زمانے میں تصوّف کا رواج تھا، پھر وہ میر کے رنگ میں کہنے کی کوشش وقتاً فوقتاً کرتے رہتے ہیں۔ اس لئے وہ نظریاتی طور پر اپنا فرض

سمجھتے ہیں کہ دل میں درد ہو۔

گرچہ ہر قالب میں جرأت صورتیں ڈھلتی رہیں پر بنا جو درد کا پتلا وہی انساں ہوا

لیکن اس احساس کے باوجود وہ درد سے گھبراتے ہیں۔ وقتی رنج تو وہ سہار لیتے ہیں۔ میر کی پیروی کرنے کی فکر میں آخر انھوں نے زار نالی کے مضامین باندھے ہی ہیں اور میر نے ان کی طبیعت کی خاصی اصلاح کی ہے، اور کئی جگہ ان کا لہجہ بدلا ہے۔

روئے ہے بات بات پہ جرأت ہے گرفتار یہ کہیں نہ کہیں

لیکن وقتاً فوقتاً دل گداز ہو جانے کے باوجود ان کے یہاں وہ "اپنا غم" نہیں ملتا جس کا میں نے شروع میں ذکر کیا تھا۔ رنج ایک وقتی چیز ہے۔ درد میں ایک تسلسل اور ایک استقلال ہوتا ہے۔ پھر یہ بھی ضروری نہیں کہ درد صرف محرومی اور ناکامی سے ہی پیدا ہو۔ جرأت کے یہاں درد محض ناکامی کا احساس ہے۔ ان کی خوشی یا رنج کا انحصار محبوب کے ملنے یا نہ ملنے پر ہے۔

دل اب ایسا کہیں آیا ہے کہ جی جانے ہے یہ قلق ہم نے اٹھایا ہے کہ جی جانے ہے
کھوئے جاتے ہیں ہم اب دیکھ کے اس کے حرکات ہم نے محبوب وہ پایا ہے کہ جی جانے ہے

کسی خاص محرومی کے وقت انھیں قلق تو ہوتا ہے لیکن محرومی کو سمجھنے میں جو اذیت پیدا ہوتی ہے، اس میں وہ جان چراتے ہیں۔ وہ وقتی رنج کے سامنے بے بس ہو جاتے ہیں۔ لیکن اپنے آپ کو میر کی طرح اپنے دکھوں سے الگ نہیں کر سکتے۔ وہ اپنے دکھ کی کہانی تو سنا سکتے ہیں، لیکن اس کا مطالعہ نہیں کر سکتے۔ وہ اپنی حالت بیان کر سکتے ہیں، اس حالت پر معصوماً حیرت کا اظہار بھی کر لیتے ہیں۔ لیکن اس حالت کے اندر ڈوبنے اور اس کی تفتیش کرنے کی خواہش انھیں نہیں ہوتی۔

آرام نہ ہو دل کو تو اے یار کیا کریں کیا پھر پھر کے یہیں آتے ہیں ناچار کریں کیا
تماشا ہے کہ پاس اپنے وہ بٹھلاتے نہیں ہم کو اور اس سے گر جدا بیٹھیں تو پھر بیٹھا نہیں جاتا

ان کے اندر محبت کے خلاف ایسی مدافعت نہیں جیسی حالی میں ہے۔ انھیں محبت سو فیصدی قبول ہے اور ساتھ ہی یہ بھی معلوم ہے کہ اس میں تھوڑے بہت دکھ بھی جھیلنے پڑیں گے۔ اوکھلی میں سر دیا تو چوٹوں کا کیا ڈر، چنانچہ نہ تو ان کے اندر کش مکش پیدا ہوتی ہے جو حالی کے یہاں ہے، نہ وہ تضاد اور کھینچا تانی جو میرؔ میں ہے، (میرؔ کے درد کا سبب یہ الجھن ہے کہ آخر عشق بیک وقت رحمت اور عذاب کیوں ہے) چونکہ وہ فن عاشقی کے ماہر گرگ باراں دیدہ ہیں۔ انھیں سب حالات کا پہلے علم ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ انھیں کیا کرنا ہے اس لئے وہ دبدھ کو اٹھنے ہی نہیں دیتے۔

جو کروگے ظلم ہم پر سب سہیں گے کیا کریں ۔۔۔ تم بنے اِس کام کے اور ہم بنے اُس کام کے

پھرتے ہیں دن کو کو بہ کو گزرے ہے شب کراہتے ۔۔۔ سہتے یہ کیوں خرابیاں گر نہ کسی کو چاہتے

اپنی توقع کے مطابق انھیں کبھی کبھی محرومی اور ناکامی یا محبوب کی بے اعتنائی کے سبب دکھ ہوتا ہے۔ کلیجے میں ہوک اٹھتی ہے اور وہ اپنے خلوص، اپنی حق گوئی کے تقاضے سے مجبور ہو کر اپنی پہلوانی کے باوجود کراہ لیتے ہیں۔

کیا عالم آپ کا ہے میاں جرأت اِن دنوں ۔۔۔ عالم سے چھٹ گئی ہے ملاقات آپ کی

جب مرے پاس سے اٹھ کر وہ کہیں جا بیٹھے ہے ۔۔۔ جی میں گزرے ہے کہ اے کاش وہیں ہوتے ہم

ہم نے ہر چند کہا پر نہ وہ آیا یاں تک ۔۔۔ کیا کہیں بات بنا کر دل مجبور سے ہم

بعض دفعہ تو وہ اپنی کسک میں بھی ایک طرب کا پہلو پیدا کر دیتے ہیں۔ یہ وہ بات نہیں کہ غم و نشاط گھل مل کر ایک ہو جائیں۔ بلکہ ایسا ہے، جیسے کسی کو سب سے الگ تھلگ منہ لٹکائے بیٹھے دیکھ کر اُس کا غم غلط کرنے کے لئے اُسے چھیڑتے ہوں۔

وان سے اوّل دلِ بے تاب تو کب آتا ہے
اور جو آتا ہے تو سَو جا پہ مچل کر آنا

اس کے مقابلے میں داغ کا یہ شعر دیکھئے :۔

داغ وارفتہ کو ہم آج ترے کوچے سے
اس طرح کھینچ کے لائے ہیں کہ جی جانتا ہے

جرأت نے محبوب کی ستم ظریفی کا ذکر ایک جگہ یوں کیا ہے :۔

کل جو رونے پہ مرے ٹک دھیان اس کا پڑ گیا
ہنس کے یوں کہنے لگا کچھ آنکھ میں کیا پڑ گیا

اس وقت تو خیر محبوب بچاروں کے ساتھ زیادتی کر رہا تھا۔ لیکن اس میں بھی شک نہیں کہ جرأت کے درد کی نوعیت اسی قسم کی ہے جیسے آنکھ میں کچھ پڑ گیا ہو۔ یعنی ایک ایسا واقعہ جو تھوڑی دیر تکلیف دے۔ مگر پھر تکلیف دور ہو جائے۔ جرأت اس تکلیف سے اتنا گھبراتے ہیں کہ ایک جگہ تو انھوں نے "بقول میرؔ" کہہ کے "سپردم بہ تو مایۂ خویش را" والا معاملہ کر دیا ہے۔

آوارہ در بدر رہوں میں جرأت بقول میرؔ
خانہ خراب ہو جیو اس دل کی چاہ کا

اصل میں جرأت کا قصہ یہ ہے کہ وہ دو قسم کی شاعری کے درمیان بٹے ہوئے ہیں۔ ایک تو لکھنوی شاعری، دوسرے میرؔ کی شاعری۔ اپنی ظریف طبعی کے باعث اور کچھ ماحول کے اثر سے انھوں نے اس طرح کی خیال آرائیاں تو کی ہیں جہاں الفاظ یا تصورات کو جذبات سے الگ کر کے ان سے کھیلا جاتا ہے۔ مثلاً :۔

ہے یہ عالم چشمِ ساقی پر کہ وقتِ مے خوری
چشمِ بینا حق سے چاہے ہے کیا بہ نرگسی

لیکن ان کی طبیعت میں انشا کا سا ہنسوڑپن نہیں تھا۔ اس لئے وہ اس رنگ میں کامیاب نہیں ہو سکے۔ کچھ میرؔ کی پیروی کے شوق نے انھیں ادھر ٹھیک طرح چلنے نہ دیا۔ لیکن دوسری طرف لکھنوی رنگ نے میرؔ کا رنگ خراب کیا۔ پتہ نہیں کہ اگر وہ لکھنؤ کے بجائے دلّی میں ہوتے تو کس قسم کی شاعری کرتے۔ اُن کے حُزن میں وسعت اور گہرائی آجاتی۔ یا ان کا طربیہ انداز بھی مرجھا کے رہ جاتا۔ فی الحال صورت یہ ہے کہ وہ دیکھتے ہیں "آتش رخوں کے حُسن کا بازار گرم ہے"۔ اور اپنی گرمی دکھانا چاہتے ہیں۔ عشق میں خارجی کامیابی کی انھیں ایسی چاٹ پڑ گئی ہے کہ وہ وقتاً فوقتاً دکھ جھیلنے کے باوجود دُکھ سے گھبراتے ہیں اور اسے جی کا

جنجال سمجھتے ہیں۔ جس عشق میں مصیبت اُٹھانی پڑے، اُس کے بعد اُنھیں افسوس ہوتا ہے کہ آخر اس مصیبت میں ہی کیوں پڑے۔ بارِ غم کے نیچے تو میرؔ بھی پس پس گئے ہیں۔ مگر جرأت کے لئے کامیابی اور ناکامی کا فرق بہت معنی رکھتا ہے۔ پہلوانی کی ڈینگ کے باوجود انھیں اپنے اس کچے پن کا احساس ہے۔

ہر روز کے جلنے کو کہاں سے جگر آئے

(اس کے مقابلہ میں میرؔ کا شعر بھی یاد کیجئے:۔

جب نام ترا لیجئے تب چشم بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

میرؔ کے لئے زندگی ایک "عشق" ہے۔ جرأت کے لئے اُلجھن)

جرأت بلند مرتبۂ عشق ہے بہت
ہم پست ہمتی سے ابھی ہیں ورے ورے

جی کے لگ جانے کا کچھ پایا دلا تو نے مزہ
ہم نہ کہتے تھے بُری ہوتی ہے دیوانے لگی

جہاں جا بیٹھتے ہو دل نہیں لگتا میاں جرأت
کہو اب تو اٹھائی کیفیت کچھ دل لگانے کی

لگایا غم یہ جوانی میں کیوں میاں جرأت
ابھی تو سیر تماشے کے تھے تمھارے دن

سختیاں دردِ محبت کی نہ پوچھو ہے ہے
جی ہی جانے ہے جو کچھ دل نے اذیت پائی

ملاؤں آنکھ ٹک اس سے تو سر تن سے جُدا ہووے
کہاں لا کر پھنسایا اے مرے دل کا بُرا ہووے

جرأت سے درد تو واقعی نہیں برداشت ہوتا، لیکن جن حدوں میں رہ کر وہ عشق کرتے ہیں، ان کے اندر رہتے ہوئے بھی اور اپنے کھلاڑپن کے باوجود اور اپنے من چلے پن کے باوجود بہت سی جگہ جسمانی لگن کی شدّت اور خلوص کے باوجود ان کی شاعری میں کئی جگہ مہک اور مہک، والہانہ پن اور سرشاری بلکہ معصومیت تک آگئی ہے۔

کہاں آئے کہاں بیٹھے سمجھتے کچھ نہیں جرأت　　یہ ہو جاتی ہے ہم کو بیخودی سی واں سے گھر آ کر

مِری وحشت سے رُک کر دل ہی دل میں یوں وہ کہتا ہے　　الٰہی لگ گئے کیوں ایسے دیوانے کو پیارے ہم

کیونکہ تم پاس سے ہم جائیں بھلا اور کہیں　　جی تو لگتا ہی نہیں یاں کے سوا اور کہیں

کوچۂ جاناں سے جاتے ہیں یہ جا سکتے نہیں　　گو اُٹھاتے ہیں قدم پر دل اُٹھا سکتے نہیں

جی میں سو بار آئے ہے جرأت نہ ملئے یار سے　　پر سمجھ کر دل میں کچھ سوگند کھا سکتے نہیں

اگر محض جنسی تسکین ہی کا سوال ہو اور معاملہ اس سے آگے نہ بڑھے تو اور بات ہے لیکن اگر آدمی کے دل میں جسم کا احترام نہ سہی، جسم اور جسمانی خواہش کی تھوڑی بہت قدر ہو (چاہے وہ ابھری ہوئی گات کی قدر ہی سہی) تو یہ کسی نہ کسی حد تک انسانیت کی قدر بن جاتی ہے، اور عیش پرستی میں بھی تھوڑا سا ارتفاع آجاتا ہے ــــــ لگاوٹ انسانی لگاؤ میں تبدیل ہونے لگتی ہے۔ جرأت بھی (غالباً میر کے سہارے) اس طرف تھوڑا سا بڑھے ہیں۔ گو حسرت موہانی کے برابر بھی نہیں پہنچے۔

مضطرب ہو کے دل اُس شوخ کا بھی دھڑکے ہے
آ کے بیٹھے ہے کبھی پاس جو مجھ مضطر کے

یا لاگ دلوں کی تھی ہم دم بدم افزوں یا جی کی رکاوٹ ہے ادھر اور اُدھر بھی

جرأت کی زندگی میں دو چار لمحے ایسے بھی آئے ہیں، جب یہ لگاؤ بڑھ کر محبوب کی قدر اور محبوب کے احترام کی شکل اختیار کرتا نظر آتا ہے۔ مگر یہ آثار آثار ہی رہے۔ ان کی نشوونما نہ ہونے پائی۔

ہوئی ادریاں ہم سے جرأت تو کیا مگر تم کو آ کر خفا کر چلے

یوں وہ آنکھوں میں کہے ہے جب کہ روتا ہے کوئی پھوٹ اتنا نہ رو بدنام ہوتا ہے کوئی

کہا ہے میں نے تجھ سے کب غیر پاس نہ بیٹھ خدا کے واسطے مجھ پاس تو اُداس نہ بیٹھ

ایسے وقت اپنی جسمانی خواہش کے حق بجانب ہونے کا خیال بھی ان کے دل سے نکل جاتا ہے اور وہ اپنے عاشقانہ تعلقات کو بھی عام انسانی تعلقات کے دائرے میں لانے کی تھوڑی بہت کوشش کرتے ہیں۔

جسے یاد اپنی لگائیے اُسے صاف دل سے بھلائیے
ٹک اِدھر تو آنکھ ملائیے۔ یہی ہم سے قول و قرار تھا

کسی نے تیری خاطر خانہ ویراں کر دیا اپنا بھلا تو بھی اُسے اے خانماں آباد جانے ہے

بھلا دیکھو تو ہم تم ایک ہی بستی میں بستے ہیں سو تس پر یہ غضب ہے دیکھنے کو بھی ترستے ہیں

لیکن اس آخری شعر میں انسانی ہستی کی پیچیدگیوں پر وہ استعجاب آمیز بیچارگی کا احساس نہیں آنے پایا جو میر کے شعر میں ہے:۔

وجہ بے گانگی نہیں معلوم تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں

جرأت کے شعر میں تو صرف محبوب کی بیگانگی کا گلہ ہے۔ بہرصورت اُن کے یہاں بھی محبوب کے جسم نہیں، بلکہ اس کی شخصیت کی سچی طلب دو ایک جگہ ملتی ہے۔

گر درِ یار پہ پھر پھر کے نہ آتے جرأت — دربدر روتے پڑے پھرتے جدھر جاتے ہم

مگر محبوب سے اُنھیں ایک منفی قسم کا فائدہ پہنچا ہے۔ یعنی وہ سرگشتہ نہیں ہونے پائے، آتش کو محبوب کی بے رخی میں بھی ایک مثبت چیز حاصل ہوئی ہے، اسی لئے آتش کے شعر میں ایک بے پایاں سکون ہے۔ جس نے اضطراب کو اپنے اندر سمیٹ لیا ہے۔ ایک ایسی ٹھنڈک ہے جو جرأت کے شعر کو چھو بھی نہیں گئی ہے۔

دھوپ میں سایۂ دیوار نے سونے نہ دیا — خاک پر سنگِ درِ یار نے سونے نہ دیا

اچھا، اب جرأت کی طرف سے محبوب کا رویہ دیکھئے کہ انھیں اپنی محبت کا جواب کیسا ملتا ہے۔ عام طور سے جرأت کا محبوب ان سے چھیڑ اور لگاوٹ کی باتیں کرتا ہے جو بے رخی اور بے اعتنائی سے خالی ہیں۔ جرأت کو دو انسانی ہستیوں کی درمیانی خلیج کا تجربہ نہ ہونے کے برابر ہے —— یعنی بعض وقت کی محرومی کے باوجود۔

دیکھ ہم خاک نشینوں کو وہ بولا کہ کہیں — اور جا گہ نہیں کیا یہ جو یہیں بیٹھتے ہیں
دیکھے منت سے مرا کوئی بٹھاتا جرأت — اور اس شوخ کا کہنا کہ نہیں بیٹھتے ہیں

ہیں یہ نظروں میں سبک ہوں کہ دمِ گریہ وہ شوخ — ہنس کے چھیڑے ہے کہ لو بس نہ کرو دل بھاری

کچھ لگاوٹ کا سبب اور نہیں پر جرأت — یہ وہ چاہے ہے کہ اس کو بھی لگائے رکھئے

لیکن جب یہ لگاوٹ لگاؤ میں بدلتی ہے تو محبوب رفاقت کا حق ادا کر دیتا ہے۔ محبوب کے معاملے میں بھی یہ ربط اور رفاقت کا احساس جسمانی آسودگی سے پیدا ہوتا ہے، اور آہستہ آہستہ انسانی تعلقات کی شکل اختیار کرنے لگتا ہے۔ فراق صاحب نے ایک دفعہ اس تعجب کا اظہار

کیا تھا کہ بعض شاعر محبوب کی بے اعتنائی کا رونا روتے رہتے ہیں۔ لیکن اگر کہیں محبوب خود ان پر عاشق ہو جائے تو کیا ہو، لیکن جرأت کو ان شاعروں کی طرح اس قسم کی پریشانی نہیں اُٹھانی پڑتی۔ وہ عشق لڑانا بھی جانتے ہیں اور عشق وصول کرنا بھی۔ کیونکہ ان کے یہاں عشق کا سارا کاروبار جسمانی مفاہمت پر منحصر ہے۔ چنانچہ انھیں محبوب کے لگاؤ کا احساس ہے اور اس کی قدر بھی ——— بلکہ انھیں عشق میں سب سے بڑی ضرورت اسی چیز کی ہوتی ہے۔

کیا جانئے کم بخت نے کیا ہم پہ کیا سحر   جو بات نہ تھی ماننے کی مان گئے ہم

حیرت ہے کہ کل اس نے کہی کان میں اپنے   وہ بات کہ مطلق جو نہ تھی دھیان میں اپنے

کئی دن بعد جانے پر ذرا جس سے کہ اُلفت ہو
غضب ہے اس کا یہ کہنا کہ کتنے بے مروّت ہو

روٹھے اس شوخ ستم گر سے تو اس نے ہم کو
ان دھڑکوں سے منایا ہے کہ جی جانے ہے

کامیاب عشق میں محبوب سے اتنی ہم آہنگی اور ربط حاصل کرنے کے بعد بھی عشق جرأت کے لئے انسانی زندگی یا کائنات سے ہم آہنگی حاصل کرنے کا وسیلہ نہیں بنتا۔ یہ ربط صرف ایک آدمی سے حاصل ہوتا ہے اور وہ بھی اپنی اپنی شخصیتوں کے دو چار گوشوں میں۔ محبوب ان کے روٹھ جانے سے تو ڈرتا ہے اور ان کے کان میں ایسی بات بھی کہہ دیتا ہے جو ان کے دھیان میں بھی نہ آئی تھی۔ لیکن یہ محبت کرنے والا محبوب ان کے لئے کبھی وہ چیز نہیں بنتا، جو فراق صاحب کا محبوب ان کے لئے بن گیا ہے ———

جہاں بھی جائے یہ اندازِ مہر و مہ جائے | تو دن کی طرح حسین رات کی طرح پُرکیف

جس عشق پر بسیط انسانی زندگی اور کائنات کا پرتو نہ پڑے وہ اُس سے زیادہ ہو بھی کیا سکتا ہے، جو آدمی محبوب کی اداؤں کو گنتا رہ جائے اور دوسری چیزیں چھوڑ پورے محبوب کو بھی نہ دیکھ سکے وہ اس سے بڑی شاعری کیا کر سکتا ہے؟ یوں تو جرأت نے سر سے پیر تک محبوب کے سارے دل کش اعضا کا نام لے دیا، لیکن وہ ہمیں اپنا محبوب تک نہ دکھا سکے۔ معاشقے کی تفصیلات بیان کرنے کے باوجود وہ عشقیہ تعلقات کی پیچیدگیوں سے دامن بچاتے رہے۔ انھیں ان پیچیدگیوں کا احساس تو ضرور ہوا۔ آخر پہلوانِ عشق تھے۔ چنانچہ اس کا اشارہ انھوں نے کیا ہے۔

اُس بُتِ کافر کا کس کافر سے سمجھا جائے ہے | دل دیئے مدت ہوئی ہے اب تلک لیکن مزاج

لیکن وہ اس الجھن میں نہیں پڑنا چاہتے۔ جب ایسی بات آتی ہے تو اُسے ہنس ہنسا کر صاف اُڑا جاتے ہیں۔ وہ تو بس یہ دیکھتے ہیں کہ محبوب مل رہا ہے یا نہیں مل رہا اور کس طرح یہ "کس طرح" ہی اصل میں ان کی شاعری ہے۔ لیکن یہ سوالات کہ محبوب کیوں مل رہا ہے اور کیوں نہیں مل رہا۔ خوش وقتی میں مخل ہوتے ہیں۔ یہ باتیں یار لوگ معلوم نہیں کرنا چاہتے، لہٰذا جرأت کتی کاٹ جاتے ہیں۔ محبوب مل گیا تو سبحان اللہ، نہ ملا تو خیر سلا اور اگر عشق میں مرنے کی نوبت آگئی تو بھی۔

بحمد اللہ محنت ٹھکانے لگی | دیا اس کے در پہ جو جرأت نے جی

غرض انجام ہر طرح نقشے کے مطابق ہونا چاہیئے کیونکہ انھیں تو ایک کردار نبھانا ہے۔ کامیابی میں بھی اور محرومی میں بھی۔ بہرحال خاتمہ اس طرح ہونا چاہیئے کہ یار دوست بھی اس کی صحیح نوعیت پہچان کر اطمینان کے ساتھ الحمد للہ کہہ سکیں۔ چونکہ جرأت کی مکمل سوانح عمری تو میسّر نہیں، اس لئے میں نہیں کہہ سکتا کہ ان کی ذہنی دل چسپیاں محدود تھیں یا وسیع۔ یوں ہونے کو انھوں نے سیاست پر بھی اظہارِ خیال کیا ہے:۔

انگریزوں کے ہاتھ اک قفس میں ہیں اسیر　　سمجھے نہ امیر کوئی ان کو نہ وزیر
بنگالے کی مینا ہیں یہ پورب کے امیر　　جو کچھ وہ پڑھائیں سو یہ منھ سے بولیں

پھر انھوں نے رسمی یا غیر رسمی طور پر کارواں، قفس وغیرہ کے مضامین بھی باندھے ہیں، جن کی سیاسی تفسیریں بھی کی جاسکتی ہیں۔ لیکن ان کی عشقیہ شاعری سے تو یہی پتہ چلتا ہے کہ اگر ان کی ذہنی دل چسپیاں محدود نہیں تھیں تو بھی انھوں نے اپنی عشقیہ زندگی میں انھیں داخل نہیں ہونے دیا بلکہ یا تو اپنی شخصیت کا بہت بڑا حصہ عشق بازی کے حوالے کر دیا، ورنہ پھر عشق کو اپنی ہستی کے ایک الگ تھلگ کونے میں بند کر دیا۔ چنانچہ ان کا عشق دوسری دل چسپیوں اور زندگی کے دوسرے پہلوؤں سے بالکل اثر پذیر نہیں ہوا۔ اوپر سے ایک حرکت انھوں نے یہ کی کہ اپنے عشق کو الگ الگ لمحوں میں بانٹ دیا۔ ان کا عشق اس طرح ٹکڑے ٹکڑے ہوا کہ وہ اُسے کُل سمجھ کر کبھی نہیں دیکھ سکے، اجزا ہی سے اُلجھتے رہے، انھوں نے اُردو شاعری کو یہ فائدہ تو ضرور پہنچایا کہ ہماری شاعری چھوٹی چھوٹی اداؤں اور لمحاتی تاثرات کو بیان کرنا سیکھ گئی۔ لیکن جرأت میں اتنی قوت نہیں تھی کہ ان کا تخیل ان اداؤں کو پوری شخصیت کا نمائندہ بنا کے پیش کر سکتا۔ چنانچہ وہ تاثرات کے شاعر ہیں۔ تجربے کے شاعر نہیں۔ ان کا فن عکاسی ہے، خلاقی نہیں، اسی لئے ان کا عشق عام تندرست آدمی کا عشق ہے اور ان کی عشقیہ شاعری کم سے کم عاشق مزاجوں میں ضرب المثل بن جانے کی پوری صلاحیت رکھتی ہے۔

کچھ فراؔق صاحب کے بارے میں

فراؔق صاحب نے اپنی کسی غزل میں کہا ہے۔ ع

"حقیقتوں کے خزانے لٹا دیے میں نے"

اس پر کسی صاحب نے اعتراض کیا کہ فراؔق صاحب ذرا بتائیں تو سہی کہ انھوں نے اپنی غزلوں میں کون سی حقیقتوں کے خزانے لٹائے ہیں۔ خیر، یہ بات تو بعد میں دیکھیں گے کہ فراؔق صاحب نے کیا کیا ہے، کیا نہیں۔ پہلے تو سوال یہ آتا ہے کہ شاعری سے ہم اس قسم کی توقع بھی رکھ سکتے ہیں یا نہیں۔

دراصل شاعری کے متعلق ہمارے یہاں عام لوگ جس طرح سے سوچتے ہیں اُس پر انیسویں صدی کی انگریزی تنقید کا بڑا اثر پڑا ہے۔ اس کے ساتھ ترقی پسندوں کے نظریے اس بُری طرح گڈمڈ ہو رہے ہیں۔ کہ ہم لوگ شاعری پڑھنا ہی بھول گئے۔ ہمیں یہ فکر نہیں ہوتی کہ شعر اچھا ہے یا بُرا۔ یا شعر ہوا بھی کہ نہیں۔ اس کے بجائے ہم شعر میں کوئی ایسا خیال یا نظریۂ حیات ڈھونڈنا شروع کر دیتے ہیں جسے تحریری انداز میں بیان کیا جا سکے۔ یعنی ہم شاعری کو فلسفے یا سیاست یا معاشیات کا نعم البدل سمجھتے ہیں۔ جس میں خوبی یہ ہے کہ جو بات فلسفی بھاری بھرکم طریقے سے

ہے کہ وہ شاعر ہلکے پھلکے لفظوں میں کہہ دیتا ہے۔ اور وہ ذہنی محنت سے بچ جاتے ہیں۔ ہمارے شاعر اور ان کے پڑھنے والے دونوں کے دونوں یہ بھول چکے ہیں کہ شعر میں ایک بات ایسی بھی ہوتی ہے کہ جو نثر میں نہیں کہی جا سکتی۔ چنانچہ اس "خیال پرستی" کے دور میں اگر شعر کی جمالیاتی حقیقت پر زور دیا جائے تو کچھ بیجا نہ ہوگا۔

لیکن اس کے ساتھ ساتھ ایک دوسرا پہلو بھی ہے۔ شعر ایک جمالیاتی چیز سہی لیکن انسانی تجربے اور کائنات کی ماہیت کی تفتیش کا ایک ذریعہ بھی ہے۔ یہ بات ذرا بلند بانگ معلوم ہوتی ہے۔ اسے بھی چھوڑیئے۔ فرائڈ نے سینکڑوں مثالیں دے کر یہ بات واضح کر دی ہے کہ آپ ایک لفظ ایسا نہیں کہہ سکتے جو مہمل ہو اور جس کا تعلق بولنے والے کی ذات سے نہ ہو۔ تو شعر کامیاب ہو یا ناکامیاب۔ اس کے ساتھ شاعر کی ذات معرض بحث میں ضرور آتی ہے۔ پھر آپ کوئی چھوٹے سے چھوٹا جملہ ایسا نہیں کہہ سکتے، جس میں کوئی نہ کوئی فلسفہ نہ نکلتا ہو۔ یعنی ہم اپنی معمولی سے معمولی باتوں میں بھی انسانی زندگی اور کائنات کے متعلق کسی نہ کسی رویّہ کا اظہار ضرور کرتے ہیں۔ چاہے اس کا دائرہ کتنا ہی تنگ کیوں نہ ہو۔ چونکہ شعر میں بھی لفظ استعمال ہوتے ہیں لہٰذا شعر بھی اسی قسم کی ذاتی یا کائناتی معنویت سے خالی نہیں ہو سکتا۔ پھر چونکہ شعر میں جمالیاتی نظم کے علاوہ کسی نہ کسی قسم کا جذباتی یا فکری نظم بھی رونما ہوتا ہے۔ جس سے ایک اشارہ یہ نکلتا ہے کہ شاعر نے خود حقیقت میں بھی کسی نہ کسی طرح کا نظم محسوس کیا ہے۔ اس لئے شعر میں غیر جمالیاتی معنویت عام گفتگو کی بہ نسبت زیادہ ہونی چاہئے، لہٰذا اگر ہم شعر میں کسی طرح کی حقیقت یا صداقت ڈھونڈیں تو یہ بھی شعر کے ساتھ کوئی زیادتی نہیں ہوگی۔ کسی شعر کی عظمت کا فیصلہ محض شعری یا جمالیاتی اقدار کے اندر رہ کے ہوتا ہے۔ شعر میں حقیقتوں کے خزانے تلاش کرنے سے پہلے ہمیں یہ ضرور دیکھ لینا چاہئے کہ شعر کی حیثیت سے یہ چیز کیسی ہے۔ اس کے بعد چاہے ہم اس شعر کی مدد سے شاعر کی نفسیات سمجھنے کی کوشش کریں چاہے کائنات کی ماہیت کے بارے میں چھان بین کریں۔

فراق صاحب کے متعلق کچھ کہنے سے پہلے یہ تمہید اس لئے ضروری تھی کہ آپ میری باتوں سے

کہیں یہ نہ سمجھ لیں کہ میں فراق صاحب کی شاعری کو سائنس کی حیثیت سے اہم خیال کرتا ہوں۔

شاعری کو شاعری سمجھ کر پڑھنے کے بعد ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہاں ہمیں کس قسم کی حقیقت ملتی ہے۔ نفسیاتی، سماجی، فلسفیانہ حقیقتوں کے بارے میں تو غیر ادبی تنقید بھی روز ہی کچھ نہ کچھ بتاتی رہتی ہے۔ لیکن ادب میں ایک اور قسم کی حقیقت بھی ملتی ہے۔ کائنات کی بنیادی، مرکزی، بلکہ جوہری قوت کا احساس۔ اس قوت کے مختلف نام ہو سکتے ہیں۔ اطالوی فلسفی دیوانتے نے اُسے وہ اصول بتایا ہے جو اپنے آپ سے اپنے آپ عمل کرتا ہے اور جسے حرکت میں آنے کے لئے کسی خارجی قوت کی ضرورت نہیں پڑتی۔ دیوانتے نے پوری انگریزی شاعری کا تجزیہ اس حساب سے کیا ہے کہ اُس اصول کا احساس کس شاعر میں کس حد تک ہے۔ اور کس شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ اسی چیز کا دوسرا نام "اورگون" ہے جسے ماہر نفسیات ولہیلم رائخ نے دریافت کیا ہے جو قوت فلسفیوں کے یہاں محض ایک مفروضہ تھی اُسے رائخ نے ایک علمی حقیقت بنا دیا ہے۔ جس کا مشاہدہ بھی کیا جا سکتا ہے۔ بلکہ جس سے اسی طرح کام لیا جا سکتا ہے جیسے بجلی سے۔ یہ قوت پوری کائنات کا جوہر ہے۔ اور ہر نامیاتی جسم میں موجود ہے۔ انسان کا جسم اور دماغ دونوں اس قوت کے تابع ہیں۔ یوں تو یہ قوت ہر آدمی کے جسم میں کسی نہ کسی مقدار یا شدت کے ساتھ لہریں لیتی رہتی ہے۔ لیکن اس کا احساس اور ادراک ہر آدمی کو حاصل نہیں ہوتا۔ رائخ کے خیال میں بیتھوون نے اس قوت کو موسیقی کی شکل میں محسوس کیا۔ اور وان گوگ نے سبز رنگ کی صورت میں۔ اس قوت کے براہِ راست اظہار کا ذریعہ الفاظ نہیں ہیں۔ ان کی حیثیت ثانوی ہے۔ اس کے باوجود آدمی کے الفاظ ہمیں بے کم و کاست اور نہایت سچائی کے ساتھ بتا دیتے ہیں کہ اس کا جسم اور دماغ اور گون کی قوت کے ساتھ کیا سلوک کر رہا ہے۔ پوری طرح صحت مند جسم اور دماغ وہ ہے جس میں "اورگون" کی لہریں بغیر کسی رکاوٹ کے دوڑتی ہیں۔

رائخ کی تحقیقات کو میرے خیال میں ابھی تک ادب اور فن کے مطالعے کے لئے تو استعمال نہیں کیا گیا۔ البتہ خود رائخ نے چلتے چلاتے دو چار اشارے ضرور کئے ہیں۔ رائخ کی کتاب پڑھتے

ہوئے میں فراق صاحب کے بارے میں قطعاً نہیں سوچ رہا تھا۔ لیکن راتخ کے نظریات سمجھنے کی کوشش کرتے ہوئے مجھے اپنے آپ سے اپنے آپ فراق صاحب کے شعر یاد آتے چلے گئے، اور مجھے کچھ ایسا محسوس ہوا کہ آدر گون کا جیسا ادراک فراق صاحب کو حاصل ہے، وہ کسی دوسرے اُردو شاعر کو نصیب نہیں ہوا۔ حال یہ ہے کہ راتخ کے لئے ہر چھوٹے سے چھوٹے خیال کے مقابل آپ فراق صاحب کے دس پندرہ شعر لکھ سکتے ہیں۔ میں یہاں صرف دو چار مثالیں پیش کر سکوں گا۔

ایک سیدھی سی بات تو فراق صاحب کے شعروں کی صوتی کیفیت ہی ہے۔ راتخ کے خیال میں ذہنی اور جسمانی طور پر پوری طرح صحت مند آدمی وہ ہے جو اپنا سانس حلق سے لے کر پیٹ تک محسوس کر سکے۔ جس آدمی کا سانس بیچ میں رک جاتا ہے اُس کے اندر اور گون کی لہریں بھی آزادی کے ساتھ نہیں چل سکتیں، اور اس کی شخصیت بھی مریضانہ ہوتی ہے چنانچہ آپ آدمی کی آواز اور بولنے کے طریقے سے اندازہ لگاتے ہیں کہ اس کا کردار کیا ہو گا۔ اب آپ فراق صاحب کا کلام پڑھ کے دیکھ لیجئے۔ ایسے شعر صرف وہی شخص کہہ سکتا ہے جس کا سانس گہرا ہو۔ اس بات کو محض لطیفہ نہ سمجھئے۔ آج تک کسی اُردو شاعر نے لمبی اور گہری (VOWEL SOUNDS) اس تعداد میں اور اس طرح استعمال نہیں کی۔ جیسے فراق صاحب نے کی ہیں۔ ان آوازوں کا استعمال ہی اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ جسم کے اندر لہریں آگے بڑھ کر کائنات کی لہروں سے ملنا چاہتی ہیں۔

یہاں سے دوسری بات نکلتی ہے۔ راتخ کے خیال میں عام آدمی اپنے آپ کو فضا میں بہنے والی اور گون کی لہروں سے بچاتے رہتے ہیں۔ لیکن صحت مند آدمی وہ ہے جو اپنے اندر کی لہروں کو کائناتی لہروں سے مل جانے دے۔ کمزور جسمانی اور ذہنی نظام کے آدمی کو جب یہ چیز پیش آجاتی ہے تو وہ پاگل ہو جاتا ہے یا اُسے بھوت پریت نظر آنے لگتے ہیں یا وہ اپنے آپ کو دنیا کا بادشاہ سمجھنے لگتا ہے۔ لیکن تندرست آدمی ان لہروں کے ارتباط سے ایک نئی

توانائی اور ایک نیا سرور حاصل کرتا ہے۔ فراقؔ صاحب کے اشعار میں عاشق، محبوب اور کائنات کس طرح گھل مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ یہ تو ایسی بات نہیں جو میں آپ کو یاد دلاؤں۔ بہر حال نمونہ کا ایک شعر پھر سے پڑھ لیجئے۔ ؎

تارے بھی ہیں بیدار زمیں جاگ رہی ہے
پچھلے کو بھی وہ آنکھ کہیں جاگ رہی ہے

رائخ کے نزدیک اور گون کی قوت کا ایک اظہار زبردست تاریخی تحریکیں بھی ہیں۔ تندرست آدمی جس طرح کائنات سے اپنا رشتہ جوڑتا ہے اسی طرح بڑی سیاسی تحریکوں سے بھی اپنے آپ کو وابستہ کرتا ہے، جو آدمی سیاست سے متعلق کوئی رائے دینے سے گریز کرے وہ رائخ کے خیال میں ذہنی اور جسمانی مریض ہے۔ کچھ اسی قسم کی بات دیوانتی بھی ورڈزورتھ کے بارے میں کہہ چکا ہے۔ دوسرے لوگ تو اُسے شاعرِ فطرت یا انسانی ذہن کا شاعر ہی بتاتے ہیں لیکن دیوانتی نے اُسے تاریخ کا شاعر کہا ہے۔ کیونکہ ورڈزورتھ نے انقلاب فرانس کی تحریک میں خدا کا جلوہ دیکھا۔

فراقؔ صاحب جس قسم کی سیاست سے دلچسپی رکھتے ہیں، میں ذاتی طور سے تو اپنے آپ کو اس سے وابستہ نہیں کر سکتا۔ لیکن اتنا ضرور جانتا ہوں، کہ اگر فراقؔ صاحب کسی نہ کسی عالمگیر سیاسی تحریک سے دلچسپی نہ رکھتے تو ان کا عشق ایسا نہ ہوتا۔ نہ وہ ایسی عشقیہ شاعری کر سکتے۔

اس کائناتی قوت کا فراقؔ صاحب کو صرف احساس ہی نہیں بلکہ شعور بھی حاصل ہے۔ "حیات محض" کا فقرہ ان کے شعروں میں بار بار آتا ہے اور وہ اُسے زندگی کی ثانوی شکلوں سے بالکل الگ کر کے دیکھتے ہیں۔ مثلاً ؎

دورِ حیاتِ محض تھا اُس کے حریمِ ناز میں
کیف و اثر کا ذکر کیا زیست کا بھی نشاں نہ تھا

یہاں "حیاتِ محض" کے ساتھ ساتھ "دور" کا لفظ بھی قابل غور ہے کیونکہ اور گون کی قوت ساکن نہیں رہتی۔ بلکہ لہریں لیتی ہے۔

اورگون کے مشاہدے اور مطالعے کے بعد رائخ نے جو نفسیاتی اصول وضع کئے ہیں، اُن کی بھی بہت سی مثالیں فراق صاحب کے یہاں ملتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ اصول انھوں نے اپنی شاعرانہ بصیرت کے ذریعے دریافت کئے ہیں۔ مثلاً رائخ کہتا ہے کہ ہر آدمی اور ہر گون کی قوت کو صرف ایک مخصوص مقدار تک برداشت کر سکتا ہے۔ اس کی زیادتی کو سہار لے جانا، ہر آدمی کے بس کا کام نہیں۔ مثال کے طور پر رائخ نے ایک واقعہ بیان کیا ہے۔ ایک صاحب کی بیوی جنسی طور سے بے حس تھی۔ انھوں نے بیوی کو علاج کے لئے رائخ کے پاس بھیجا۔ جب وہ ٹھیک ہو کے واپس گئی تو تیسرے چوتھے دن وہ پاگل خانے تشریف لے گئے۔ اب اس کے بعد فراق صاحب کا یہ شعر پڑھئے :-

کہاں ہر ایک سے بارِ نشاط اُٹھتا ہے
بلائیں یہ بھی محبت کے سر گئی ہوں گی

اس شعر کا ایک ایک لفظ شاعرانہ بھی ہے اور سائنٹیفک بھی۔ اورگون کی لہریں سرور یا نشاط ہی کی شکل میں محسوس ہوتی ہیں۔ اس قوت کی زیادتی، ٹھیٹ معنوں میں بعض لوگوں کے لئے بار بن جاتی ہے۔ آپ آلوں سے ناپ کے دیکھ سکتے ہیں۔ کہ کون آدمی کتنی مقدار سہار سکتا ہے۔ "بلائیں" بھی محض استعارہ نہیں ہیں۔ جو لوگ اورگون کی شدت کو اپنے قابو میں نہیں رکھ سکتے۔ انھیں واقعی بھوت پریت نظر آنے لگتے ہیں۔ اور محبت بھی واقعی محض اصطلاحی لفظ ہے۔ فراق صاحب عام طور سے محبت کے ساتھ سپردگی کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ یہ بھی اورگون کی حرکت کا صحیح بیان ہے۔ عام طور سے لوگ اپنے اعصابی اور ذہنی نظام کو "بکتر بند" رکھتے ہیں۔ نہ باہر کی لہروں کو اپنے اندر آنے دیتے ہیں، نہ اندر کی لہروں کو باہر نکلنے دیتے ہیں۔ محبت کی صلاحیت اُسی آدمی میں ہوتی ہے جو اندر کی لہروں کو محبوب کے سپرد کر سکے، یا قوت کے ان دو دائروں کو آپس میں گھل مل جانے دے۔ فراق صاحب کے شاعرانہ الفاظ اصطلاحی اس وجہ سے بن گئے ہیں کہ جن لفظوں کو ہم

استعارہ سمجھتے ہیں۔ وہ راَئخ کے نزدیک آدمی کے اندر والی قوت کی کیفیت کا بالکل صحیح بیان ہوتے ہیں۔ شاعر کے الفاظ "علمی" یوں بن جاتے ہیں کہ اُسے آدر گون کا ادراک اوروں کی بہ نسبت زیادہ حاصل ہوتا ہے۔ اسی اُصول کی بنیاد پر اُردو شاعروں کا مطالعہ کر کے دیکھ لیجئے، آپ کو معلوم ہو جائے گا کہ ہمارے یہاں بجتر بند شخصیتیں کتنی ہیں، اور آزاد شخصیت کس کس کی ہے اور کس حد تک۔

اب ایک آخری مثال اور۔ فرائڈ کے نزدیک خود اذیتی اس طرح پیدا ہوتی ہے۔ آدمی کے اندر دو رجحانات ہوتے ہیں، ایک، تو جنسیت، دوسرے موت کی خواہش۔ جب یہ دوسری چیز غالب آجاتی ہے تو آدمی لذت کے بجائے اذیت ڈھونڈنے لگتا ہے۔ راَئخ کے نزدیک موت کی خواہش کوئی چیز نہیں، نہ آدمی اذیت کی تلاش کرتا ہے۔ آدمی لذت یا نشاط ڈھونڈتا ہے۔ لیکن خارجی ماحول کے زیر اثر آدمی اس قابل ہی نہیں رہتا کہ نشاط حاصل کر سکے یا اُس میں نشاط کو سہارنے کی صلاحیت نہیں رہتی۔ چنانچہ اذیت کی تلاش ہمیشہ لذت پر ختم ہوتی ہے۔ خود کشی کے بھی یہی معنی ہیں، آدمی کو اس کے سوا لذت کے حصول کا اور کوئی طریقہ دکھائی نہیں دیتا۔ خود اذیتی کے صرف یہ معنی ہیں کہ آدمی لذت ڈھونڈتا ہے، لیکن لذت کی تاب نہیں رکھتا۔ (یہ نظریہ پیش کرنے پر فرائڈ نے راَئخ کو کمیونسٹ کہہ دیا تھا)۔ اس تفریح کے بعد فراقؔ صاحب کا یہ شعر پڑھ لیجئے ؎

تمھیں تو اہلِ ہوس امتحاں سے بھاگ چلے

"اہلِ ہوس" کو آج تک کسی اُردو شاعر نے اس طرح نہیں سمجھا۔ عام طور سے ہماری شاعری میں بوالہوس وہ ہے جو ہمیشہ لذت اور نشاط حاصل کرتا ہے۔ فراقؔ صاحب نے کہا ہے کہ بوالہوس نشاط کی تاب ہی نہیں رکھتا۔ اُسے ہر وقت پیاس لگتی ہے مگر پانی پینے کے بجائے اُسے مرنا قبول ہے۔ یہی کچھ راَئخ نے بیان کیا ہے۔ خیر یہاں تو میں صرف دو چار مثالیں دے سکا ہوں۔ اگر خدا نے توفیق دی تو میں راَئخ

کے نظریات کی روشنی میں فراق صاحب کی شاعری کا مطالعہ کسی نہ کسی دن ضرور پیش کروں گا۔ بس مشکل یہ ہے کہ راَئخ کے نظریات کا استعمال ابھی مغرب کی تنقید میں بھی نہیں شروع ہوا۔ بات یہ ہے کہ راَئخ کے یہاں روحانیت کی سخت کمی ہے۔ اور یہ چیز یونگ کے یہاں بڑی فراوانی سے موجود ہے۔ اسی لئے "روحانیت زدہ" ادبی نقاد ابھی تک یونگ میں الجھے پڑے ہیں۔ حالانکہ راَئخ کے مقابلہ میں یونگ محض داستان گو معلوم ہوتا ہے +

۱۹۵۳ء

محسن کاکوروی

ایک زمانہ تھا اور وہ بھی کوئی دور کی بات نہیں۔ یہی اب سے بیس پچیس برس پہلے تک ہر معمولی پڑھے لکھے آدمی کو محسن کاکوروی کا نام اور کم سے کم ان کا ایک مصرع "سمت کاشی سے چلا جانب متھرا بادل" ضرور یاد ہوتا تھا۔ اب حال یہ ہے کہ اول تو لوگ انھیں بھول چلے ہیں۔ اور دوسرے اگر کسی کو ان کا خیال آتا بھی ہے تو ان کے اس نعتیہ قصیدے میں وہ کشش محسوس نہیں ہوتی جو پہلے ہوا کرتی تھی شاید وہ بات ہو کہ ع:

نکل گئیں ضرورتیں بدل گئیں طبیعتیں

اردو کے نئے نقادوں کے یہاں میں نے صرف ایک جگہ محسن کا ذکر دیکھا ہے، اور ان صاحب نے بھی محسن کی شاعری کو خلوص اور شدت سے عاری، خشک اور مصنوعی کہہ کے اڑا دیا ہے، چلئے جیسے ہم لوگ موہن جوداڑو اور ہڑپا کے کھنڈر دیکھنے جاتے ہیں، ایک نظر محسن کے کلام پر بھی سہی۔ پانچ ہزار سال پرانی تہذیب کی خیالی تشکیل میں جو مزا ہے وہ تو اس میں نہیں ملے گا۔ لیکن اپنی قوم کی ذہنی اور جذباتی تبدیلیوں سے واقفیت پیدا کرنے کا درد ضرور حاصل ہو جائے گا۔

محسن کاکوروی کی شاعری پر (آثار قدیمہ کی حیثیت سے سہی) غور کریں تو اس میں تین عجیب تضاد نظر آتے ہیں۔

(۱) محسن نے کچھ ایسا زیادہ تو نہیں لکھا مگر دو ڈھائی سو صفحے کا مجموعہ تو بن ہی گیا ہے۔ پھر اس مجموعہ میں تین چار چیزیں ایسی موجود ہیں جو نہ صرف نعتیہ شاعری میں بلکہ پوری اُردو شاعری میں ایک امتیازی درجہ کی مستحق ہیں۔ مثلاً دو مثنویاں "چراغِ کعبہ" اور "صبحِ تجلی" ایک "سراپائے رسول اکرمؐ" اور وہ لمبی غزل جس کا مطلع ہے۔

مٹانا لوحِ دل سے نقشِ ناموسِ اب و جد کا
دبستانِ محبت میں سبق تھا مجھ کو ابجد کا

مگر لے دے کے جسے قبولِ عالم حاصل ہوا وہ ہے اُن کا قصیدۂ لامیہ۔ یعنی "سمتِ کاشی سے چلا جانبِ متھرا بادل" محسن کی ساری شہرت اس ایک قصیدے پر موقوف ہے۔ آخر اِس نظم میں ایسی کیا بات ہے، جو آج سے سو سال پہلے ہماری اجتماعی روح کی کسی پوشیدہ رگ کو چھو گئی ورنہ اس قصیدہ پر تو کئی اعتراضات وارد ہو سکتے تھے۔ مثلاً ایک تو بعض لوگوں کو یہی شکایت ہوئی کہ نعتِ رسولؐ میں مناسباتِ کفر کا استعمال غیر مشروع ہے۔ چنانچہ امیر مینائی کو مصنف کے جواز میں یہ دلیل لانی پڑی کہ کعب بن زبیر نے حضرت سرورِ کائناتؐ کے حضور میں ایک قصیدہ پڑھا تھا جس کی تشبیب مشروع نہیں تھی۔ پھر خود محسن کو اپنی صفائی میں چند شعر پیش کرنے پڑے۔ ؎

پڑھ کے تشبیب مسلماں مع تمہید و گریز
رجعتِ کفر پہ ایماں کا کرے مسئلہ حل

کفر کا خاتمہ بالخیر ہوا ایماں پر
شب کا خورشید کے اشراق سے قصّہ فیصل

ظلمت اور اس کے مکارہ میں ہوا طولِ سخن
گر ایمان کی کہیے تو اسی کا تھا محل

مدعا یہ ہے کہ رندوں کی سیہ بختی سے
ظلمتِ کفر کا جب دہر میں چھایا بادل

ہوا مبعوث فقط اس کے مٹانے کے لئے
سیفِ مسلولِ خدا نورِ نبیِ مُرسَل

یہ اعتراض تو خیر کٹھ ملاؤں کی طرف سے ہوا تھا۔ لیکن ایک اعتراض خالص ادبی نوعیت کا بھی ہو سکتا تھا۔ قصیدے کے لئے شوکت الفاظ لازمی قرار دی گئی ہے اور جزالتِ الفاظ سے گریز نہایت اہم خیال کیا جاتا ہے۔ چنانچہ جلال الدین سحر لکھنوی کے بارے میں جلال الدین جعفری اپنی "تاریخ قصائد اردو" میں لکھتے ہیں کہ ان کی زبان متانتِ قصائد کے لئے موزوں نہیں۔ اب سحر کی زبان کا نمونہ دیکھئے :۔

اے ہوا جا کے بنارس سے اُڑا لا بادل ۔۔۔ چاہیے ہندوی سوسن کے لئے گنگا جل
قمریاں کہتی ہیں مستی میں جو چلتی ہے ہوا ۔۔۔ پھول ہنس ہنس کے یہ کہتے ہیں سنبھل دیکھ سنبھل
آج تو خوب سی جی کھول کے پی لو یارو ۔۔۔ فکرِ فردا نہ کرو دیکھ لیا جائے گا کل
آن کر بیڑوں کے تھالوں میں نہاتے ہیں لال ۔۔۔ سوکھتے سوکھتے ہو جاتے ہیں بالکل ہریل
کس قدر کیاریوں میں جمع ہیں گلہائے فرنگ ۔۔۔ یہ بڑے دن کے لئے ہوتی ہے شاید کونسل

زمین بھی محسن کے قصیدۂ لامیہ کی ہے اور زبان بھی۔ لیکن محسن کا قصور معاف ہو گیا۔ بلکہ عیب ہنر ٹھہرا۔ حالانکہ وہ نعت لکھ رہے تھے۔ جس میں ادب و لحاظ اور بھی ضروری تھا۔ تو اس قصیدے میں وہ کیا چیز تھی، جو لوگوں کے لاشعور میں اُترتی چلی گئی، اور جس نے لوگوں سے بے ساختہ سبحان اللہ کہلوالیا۔!

(۲) محسن کے متعلق ہر پرانے نقاد نے یہی کہا ہے کہ وہ رسول اکرمؐ سے نہایت پُرخلوص اور شدید محبت رکھتے تھے۔ جلال الدین احمد جعفری لکھتے ہیں۔ "اس کلام پاک کو پڑھ کر یقین ہو جاتا ہے کہ اس کا مدّاح فی الحقیقت عاشقِ صادق ہے۔ اہل ہوس میں نہیں ......
ان کا ایک ایک لفظ درود پڑھنے کے قابل ہے"۔ لیکن اس جذب صادق کا اظہار نہایت پُرتکلف اور پُرتصنع انداز سے ہوا ہے۔ یہی جعفری صاحب اُن کے کلام کی خصوصیات یہ بتاتے ہیں۔۔ "اُن کی نعت گوئی میں تشبیہہ و استعارات، مبالغہ و اغراق، تلازمات و مراعاۃ النظیر سب کچھ موجود ہے اور بحد کمال موجود ہے ...... پڑھنے والا ان کی معنی آفرینی اور سخن گستری کو

دیکھ کر بے ساختہ داد دینے لگتا ہے .... ہر شعر مذاق شاعری میں ڈوبا ہوا ہے۔" جعفری صاحب ان کی پُر زور طبیعت اور رسائی فکر کی قوت و بلندی سے بہت متاثر ہیں۔ "گلِ رعنا" میں عبدالحیٔ بھی تقریبًا یہی صفات گنواتے ہیں ـــــ مضامین کی بلند پروازی، الفاظ کا شان و شکوہ، بندش کی چستی، استعاروں کی رنگینی، تلمیحات، بلاغت کلام، سخن آفرینی، غرض محسن کے کلام میں وہ سارے شرعی عیب موجود ہیں جن کی وجہ سے اُردو غزل خلوص پرست لوگوں کے نزدیک نیم وحشیانہ صنفِ ادب قرار پاتی ہے۔ یعنی محسن کاکوروی ایسے عاشق صادق ہیں جو ہر بات بناوٹی کرتا ہے۔

(۳) جلال الدین احمد جعفری جو بھی کہتے ہوں۔ مفکر والے مولانا حالی کی تعلیم کی رُو سے تو محسن کاکوروی کا ہر شعر مذاق شاعری سے بے گانہ اور بے اثر ٹھہرتا ہے لیکن زندگی ہم سے جو پہیلیاں بجھواتی ہے اُن میں سے ایک یہ بھی ہے کہ مولانا حالی اور لارڈ مکالے کی توقعات کے برخلاف ایک زمانہ میں محسن کا نعتیہ قصیدہ اسی طرح زبان زدِ خلائق تھا جس طرح بعد میں مسدس حالی ہوا۔

محسن کی شاعری کے ان متضاد پہلوؤں کو نظر میں رکھیں تو بحث تین حصوں میں بٹ جاتی ہے۔ محسن کا جذبہ کس نوعیت کا تھا، اگر وہ نعت گوئی میں کامیاب ہوئے تو کیا ان کا عشقِ رسولؐ اوروں سے زیادہ صادق یا شدید تھا، اگر ان کا جذبہ صادق اور پُر خلوص تھا تو انھوں نے پُر تکلف انداز بیان کیوں اختیار کیا، اور تیسری بات یہ کہ اُن کے قصیدۂ لامیہ سے لوگ اتنے زیادہ کیوں متاثر ہوئے۔؟

محسن کے خلوص یا ان کے جذبے کی شدت کا اندازہ لگانے کے لئے ہمیں یہ بات بھی نہیں بھولنی چاہیے کہ ان کی محبت وہ محبت نہیں تھی جو عاشق و معشوق کے درمیان یا دو دوستوں کے درمیان یا ایک عقیدت مند اور اس کے رہنما کے درمیان ہوتی ہے بلکہ اس محبت کا مرکز رسول اکرمؐ تھے، یہاں میں نے ذات کا لفظ جان بوجھ کے استعمال نہیں کیا

کیونکہ یہ لفظ ہمارے ذہن کو خواہ مخواہ کھینچ کے شخصیت کی طرف لے جاتا ہے۔ اور محسن یا اُس زمانے میں ان کے پڑھنے والوں کے لئے آنحضرتؐ، ایک "شخصیت" قطعاً نہیں تھے، اُردو شاعری میں آنحضرتؐ کو ایک "شخصیت" تو حالی نے اپنے مسدس میں بنایا ــــ اور اس طرح نعت گوئی کی روایت کو سخت نقصان پہنچایا۔

وہ نبیوں میں رحمت لقب پانے والا　　مرادیں غریبوں کی بر لانے والا

اس نعت میں جو مٹھاس اور جو کسک ہے اُس کا تو میں بھی قائل ہوں اور فراقؔ صاحب نے اس کی تعریف میں جو چند جملے کہے ہیں، اُن سے اس حد تک متفق ہوں کہ ممکن ہے کسی دن اس موضوع پر الگ سے مضمون ہی لکھ ڈالوں، مگر اس حقیقت سے بھی گریز نہیں کہ مولانا حالی کے لئے:۔ آنحضرتؐ کچھ اور تھے۔ محسنؔ کاکوروی کے لئے کچھ اور۔ یوں تو حالی کے زمانے سے بہت پہلے "تقویت الایمان" شائع ہو چکی تھی، اور اس بات پر پورا غدر برپا ہو چکا تھا کہ رسولؐ کی عزت اتنی کرنی چاہئے، جتنی (نعوذ باللہ) بڑے بھائی کی۔ یعنی رسولؐ کے پہلوئے بشریت پر زور دینے والے پیدا ہو چکے تھے اور حالی کے زمانے میں "بنانا نہ تربت کو میری صنم تم"؛ کچھ ایسا باغیانہ تصور نہ رہا تھا۔ لیکن اب سرسید کے زیر اثر اور پیروئ مغربی کے شوق میں لارڈ مکالے کے عقیدت مند ابھرنے لگے تھے جو کہتے تھے کہ اسلام افضل ترین مذہب ہے۔ کیونکہ یہ مذہب ہے ہی نہیں بلکہ دنیاوی زندگی بسر کرنے کا ایک سیدھا سادا راستہ ہے اور آنحضرتؐ محض پیغمبر نہیں بلکہ "مصلح" اور "ریفارمر" ہیں۔ اس مشرب میں واقعی رواداری تھی۔ ان حسابوں سے سرسید تو بڑی چیز ہیں، فلورنس نائٹ انگیل تک کو پیغمبری کا درجہ حاصل ہو سکتا تھا۔ چنانچہ مولانا اور "ریفارمر" حالی جادۂ شوق پر چلے تو ضرور، لیکن مرحلۂ سود و زیاں میں اٹک کے رہ گئے۔ انھوں نے ساری زندگی کو نفع نقصان، جمع خرچ کی کھتونی بنا ڈالا۔ پیروئ مغربی اور پیروی عقل خداداد کے طفیل ایک دن وہ بھی آیا کہ نعت گوئی غیر مشروع اور بدعت ٹھہری، اور نعت کہنے، اور سننے والا مردود۔

ترکِ الفت کے عذر ہیں لاکھوں　　خوئے بد را بہانۂ بسیار

بہرحال مولانا حالی سے ترکِ اُلفت ممکن نہ ہوا، انھیں تو چاٹ پڑ چکی تھی، انھوں نے نعت کہی اور بڑے سوز و گداز کے ساتھ، لیکن جہاں تک نفسِ مضمون کا تعلق ہے، حالی نے ان فوائد کی فہرست بنائی ہے جو آنحضرتؐ سے انسانیت کو اور بالخصوص عرب کو پہونچے اور فوائد بھی روحانی اور اندرونی قسم کے نہیں بلکہ ظاہری اور سماجی قسم کے۔ یا پھر اخلاقی محاسن گنوائے ہیں۔ حالی کی نعت کا خلاصہ یہ ہے کہ آنحضرتؐ کا کردار نہایت بلند تھا اور ان سے ہمیں بڑے فائدے پہونچے۔ بلند کردار کے لوگ اور انسانیت کو فائدہ پہنچانے والے تو بہت ہوئے ہیں۔ مگر ان سے لاکھوں انسانوں کو ایسی والہانہ محبت کیوں نہیں ہوتی، جیسی آنحضرت سے ہے؟ اس کا جواب ہمیں حالی کی نعت میں نہیں ملتا۔ یہی کھاتے ہیں ایسی باتیں ہوا بھی نہیں کرتیں حالی کا کمال یہ ہے اور سرسید جیسے بزرگوں پر انھیں فوقیت یہ حاصل ہے کہ انھوں نے یہی کھاتہ بھی لکھا تو ایسی دردمندی کے ساتھ مگر وہ سماجیات اور اخلاقیات سے آگے نہ جا سکے۔

محسن کے یہاں حساب کتاب، ناپ تول اور جانچ پرکھ کا سلسلہ نہیں۔ رسولؐ کے بارے میں ان کا تصوّر وہی تھا جو آج سے سو سال پہلے (یعنی مغرب پرستی، عقل پرستی اور خود پرستی سے پہلے) سب مسلمانوں کا تھا۔

بسیار خوباں دیدہ ام لیکن تو چیزے دیگری

یہ ایسی تعریف ہے جس میں نہ سرسید احمد خاں شریک ہو سکتے ہیں، نہ مس فلورنس نائٹ انگیل، ماورائے عقل بات کہنے کا فائدہ یہی ہے کہ دو چیزیں بالکل الگ ہو جاتی ہیں اور آپس میں گڈمڈ نہیں ہو سکتیں۔ یہ تو خیر محسن کا کوروی بھی مان لیتے کہ رسولؐ یتیموں کے والی اور غلاموں کے مولیٰ تھے۔ لیکن ان کی نظر میں آنحضرتؐ کی شان دراصل یہ تھی:-

بامیم احمد احد بلامیم

الٰہی پھیل جائے روشنائی میرے نامے کی	بڑھا معلوم ہو لفظِ احد میں میم احمد کا
جس کو گلدستۂ باغِ ابدیت کہیے	خندۂ صبح بہارِ احدیت کہیے

یعنی وہ جس کی ہوئی ذات سراپا برکات　　باعثِ خلقِ زماں موجب ایجادِ زمن
جس کی توصیف میں خود خامۂ نقاشِ ازل　　لکھ چکا مطلعِ ایجاد بہ وجہِ احسن

یہ وہ عقیدہ ہے کہ جو کٹھ ملاؤں کے نقطۂ نظر سے دیکھیں تو شرک کے برابر ہوتا ہے۔ اسی لئے وہابی خیال کے مولویوں نے نعت گوئی کیا، درود تاج کے خلاف بھی فتویٰ دے دیا تھا؛ کیونکہ اس میں رسولؐ کو دَافِعِ البلاء، والوبَاءِ والقَحطِ وَالمَرَضِ وَالاَلَم کہا گیا ہے۔ آج کل کا زمانہ تو وہ ہے جب یار لوگوں نے قرآن میں سے دن کی صرف دو ٹھنڈی نمازیں نکال لی ہیں۔ مگر سو پچاس سال پہلے عام مسلمانوں کا ایمان یہ تھا کہ حقیقتِ محمدیؐ احاطۂ بیان میں نہیں آسکتی۔ اور رسولؐ کی بنیادی صفت یہی ہے ——— "خطا کار سے درگذر کرنے والا"۔ نہیں کیونکہ اتنا کام تو خود مولانا حالی بھی کر لیتے ہوں گے۔ چنانچہ مدحِ رسولؐ لکھتے ہوئے بیان و اظہار کی ناکافی کا مضمون محسنؔ کا کوردی بار بار لاتے ہیں:-

تشبیہ اچھی تری نہ پائی ہم نے
جس کی تشبیہ نہ ہو اس کی صفت کیا ممکن
فکرِ وصفِ دُرِ دنداں میں کٹا سارا دن
رات بھر تارے ہی گنتے رہے بیٹھے محسنؔ

(یہاں صیغۂ غائب کی شوخی اور طنز بجائے خود ایک نعت ہے)

ہمیں پتہ یہ چلانا تھا کہ محسنؔ کا جذبہ کہاں تک صادق ہے۔ جذبہ کوئی ایسی چیز نہیں جسے ہم تول کے دیکھ سکیں۔ شعر میں اس کا اندازہ ہم الفاظ سے ہی لگاتے ہیں۔ مگر خود محسنؔ کے اعتراف اور مسلمانوں کے عقیدے کے مطابق ان کے ممدوح کی تعریف الفاظ میں بیان نہیں ہو سکتی۔ شاعر کا کام ہے اظہار۔ لیکن محسنؔ ایک ایسی چیز کا نقشہ کھینچنے بیٹھے ہیں جو ناقابلِ اظہار ہے۔

یہ کھینچا تانی صرف محسنؔ کے نعتیہ کلام میں ہی نہیں بلکہ دنیا بھر کی مذہبی شاعری میں ملتی

ہے اور خصوصاً ایسی شاعری میں جو براہِ راست خدا یا کسی اوتار، یا پیغمبر سے متعلق ہو۔ اسی لئے دنیا کی ہر زبان میں مذہبی شاعری کے ایسے نمونے کمیاب ہیں جو شاعری کے لحاظ سے بھی امتیازی نشان رکھتے ہوں۔ اس کی وجہ نہ تو اچھے شاعروں کی مذہب سے بے نیازی ہے نہ خلوص یا جذبے کی کمی، نہ شاعرانہ تکلفات کا استعمال، نہ موضوع کی بے رنگی۔ (محسن کے صاحبزادے مولانا نورالحسن مؤلف نوراللغات اُردو میں اچھی نعتوں کے فقدان کی توجیہہ یوں کرتے ہیں ـــــ "نظمِ اُردو کی قدر دانی اور صلے کی امیدیں جن حضرات کے دامنِ توجہ سے وابستہ تھیں ان کی نظریں رنگین الفاظ، مبالغہ آمیز استعارات کو ڈھونڈتی تھیں۔ نعت کی سادگی میں کچھ لُطف نہیں تھا۔ سچ تو یہ ہے کہ نعتیہ کلام کی طرف میلان کی کوئی وجہ بھی نہیں تھی، اُس میں وہ مضمون ہی نایاب تھے جن میں مقناطیسی کشش ہو") بیشتر مذہبی شاعری کے ناکام رہنے کی ایک تاویل تو ہم یوں کر سکتے ہیں کہ شاعری کا تعلق عالمِ طبعی سے ہے، اور مذہبی تجربات عالمِ طبعی سے ماورا ہیں۔ اس لئے شاعری سے ان تجربات کے اظہار کا کام لیا ہی نہیں جا سکتا۔ چنانچہ ایسی شاعری کرنے والے اکثر شاعر اپنی ناکامی کو در گفتن نمی آید کے پردے میں چھپاتے رہے ہیں، یا پھر ایک دو بڑے شاعروں نے اسی بے اظہاری کو اظہار کا وسیلہ بنایا ہے جیسے ڈانٹے اور رومی نے۔ دوسری تصریح نفسیات کی مدد سے ہوتی ہے ـــــ یونگ کے نزدیک (ARCHETYPES) براہِ راست کبھی ظاہر نہیں ہوتے۔ بلکہ ثانوی اور اشتقاقی شکلوں میں اسی طرح (ARCHETYPE) کا براہِ راست تجربہ غیر شخصی اور غیر ذاتی چیز ہے۔ اس لئے فنی اظہار کی گرفت میں نہیں آتا۔ بڑے سے بڑے مصور نے بھی اگر ایسے تجربے کو تصویر میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے تو تصویر ہمیشہ بے جان رہی ہے۔ فنی اظہار کامیاب اُس وقت ہوتا ہے جب شاعر بذاتِ خود (ARCHETYPE) کو بیان کی قید میں لانے کی کوشش نہ کرے۔ بلکہ اُس سے اپنا ایک شخصی اور ذاتی رشتہ قائم کرے اور اس رشتہ کو اظہار کا موقع دے۔ یعنی جو مقام صوفیوں کے نزدیک اعلیٰ ترین ہے۔ وہاں پہنچ کے شاعری نہیں ہو سکتی۔ البتہ جب

عارف عارضی طور سے ہی سہی رو بہ تنزل ہو اُس وقت البتہ شعر کہہ سکتا ہے۔ اسی لئے بعض لوگوں کے نزدیک تصوف اور شاعری ایک دوسرے کی ضد ہیں۔

شعر کہنا روحانی تنزل کی علامت ہو یا ترقی کی۔ بعض لوگوں کے لئے یہ حرکت ایسی ہی ضروری بن جاتی ہے جیسے سانس لینا اور ہر قسم کے تجربے کو جسم اور شکل عطا کرنے کی ترغیب کہیں بھی ان کا پیچھا نہیں چھوڑتی۔ ایسی صورت میں شاعروں نے عموماً چار طریقے اختیار کئے ہیں ــــــ

(۱) اظہار کی ناکامی کا اعتراف کرلیا اور اس طرح یا تو واقعی ناکام ہو گئے یا پھر یہی بے چادری عصمت بن گئی۔

(۲) حقیقی تجربے کا اظہار عقلی اصطلاحات یا رسمی الفاظ میں کیا، یوں شعر تو پھس پھسا اور بے جان ہو کے رہ گیا۔ یا صرف اُن لوگوں کو جاندار معلوم ہوا جن میں میلانِ قبولیت پہلے سے موجود تھا۔ یہ پُرخلوص بے خلوص کا معاملہ نہیں، بہت سی مذہبی شاعری جو کامیاب کہلاتی ہے اسی قسم کی کامیابی حاصل کرتی ہے۔ اسی لئے بیشتر مذہبی شاعری صرف ایک ہی عقیدے کے لوگوں کو متاثر کرتی ہے۔ اس میں نہ تو شاعری کی خامی ہے۔ نہ کسی خاص مذہب کی۔ مذہبی شاعری کی نفسیاتی نوعیت ہی ایسی ہے۔

(۳) روحانی حقائق کو مجازی عشق کی اصطلاح میں بیان کیا۔ مذہبی شاعری کی یہ صنف سب سے زیادہ مقبول ہوتی ہے۔ خود ہمارے یہاں ایسی ہی نعتوں کو ہر دل عزیزی حاصل ہوئی ہے۔ اس نوعیت کی شاعری کو سب سے زیادہ کامیابی کرشن جی کے سلسلہ میں رہی۔ کیونکہ انھوں نے خدا کا جلوہ مجازی عشق کی شکل میں دکھایا تھا۔ ہندوؤں کا عقیدہ شاعری کے لئے معاون ثابت ہوا۔ ہمارے یہاں نعتوں میں مجازی عشق کے تصورات خاصی فراوانی سے استعمال ہوئے۔ خصوصاً ایسی نعتیں جو عوام میں مقبول ہوئیں۔ مثلاً "رخسار سے برقع کو اٹھا کیوں نہیں دیتے" "نبی جی صورتیا دکھانی پڑے گی"۔ مگر نعت گو ہمیشہ ڈرتے رہے کہ اس معاملہ میں کہیں حد سے تجاوز

نہ کر جائیں۔

(۴) مذہبی شاعری کو ایک الگ نوعیت کی شاعری نہ سمجھا جائے۔ بلکہ شاعر سادگی یا سلاست یا خیال آرائی اور مضمون آفرینی کا اسلوب جو اور جگہ برتتا ہے۔ یہاں بھی برتے اور فنِ شعر کو جہاں دوسرے موضوعات کے سلسلے میں بیان کرتا ہے وہاں مذہب کے سلسلہ میں بھی استعمال کرے۔ اس رویّے میں غالباً وہ لطافت و طہارت یا ماورائیت تو نہیں ہے جو ہم مذہبی شاعری میں دیکھنا چاہتے ہیں۔ لیکن شاعری کی حدوں اور پابندیوں کا جرأت مندانہ اعتراف ضرور موجود ہے۔ یہ رویّہ اختیار کرنے کے لئے خاصی دلیری چاہیئے۔ بلکہ شاید طبیعت میں خالص روحانیت کے بجائے تھوڑی سی مجلسیّت اور دنیاداری بھی ہونی چاہیئے۔ یہ رویّہ شاعر کو ڈانٹے اور رومی یا اقبال تو نہیں بناتا۔ مگر اس کی شاعری کو پھس پھسا اور بے جان بھی نہیں بننے دیتا۔ مثلاً محسن کاکوروی کے یہاں ہمیں جذب و سرمستی یا استغراق کی شاعری نہیں ملتی، اُن کے لب ولہجہ پر مجلس آرائی غالب ہے۔ دیدار رسولؐ کا جلال یا جمال انھوں نے کبھی محسوس نہیں کیا۔ وہ کسی ایسے مقام کا تصور نہیں کر سکتے جہاں پہنچنے سے ان کے پَر جلتے ہوں۔ رسولؐ کے حضور میں پہنچتے بھی ہیں تو خلوت میں نہیں بلکہ بھرے دربار میں اور اپنی محبّت و عقیدت اور سخن گوئی کی داد وصول کرنے کے لئے۔ مثال کے طور پر "سراپائے رسول اکرمؐ" کا خاتمہ دیکھیے۔

ہے یہ اُمّید کہ جب گرم ہو بازارِ نشور یوں کہے بادشہ بارگہِ عالمِ نور
لو سراپا ہمیں تم دو عوضِ حور و قصور میں کہوں واہ مجھے یہ نہیں ہرگز منظور
مفت حاضر ہے مگر اس کی یہ تدبیر نہیں
کھوٹے داموں کے یوسف کی یہ تصویر نہیں

یہی حال قصیدۂ لامیہ کے آخری اشعار کا ہے ——

صفِ محشر میں ترے ساتھ ہو تیرا مدّاح ہاتھ میں ہو یہی مستانہ قصیدہ یہ غزل
کہیں جبریل اشارے سے کہ ہاں بسم اللہ سمت کاشی سے چلا جانبِ متھرا بادل

ان اشعار کی نفاستِ بیان، چستی، بے ساختگی اور عقیدت مندانہ شوخی پر تو میں بھی فدا ہوں، اور اس ایمان کی پختگی، معصومیت اور بھولے پن میں بھی کلام نہیں جسے یقین ہو کہ قیامت کے ہنگامے میں بھی شافعِ محشر اپنے عاشق کا کلام سننے اور داد دینے کو تیار رہوں گے۔ مگر جس شخص کو "احمد بلا میم" کے سامنے پہنچ کے سب سے پہلے اپنا کلام یاد آئے۔ وہ بڑا شاعر نہیں ہو سکتا۔ لیکن ہمارے یاد رکھنے کی بات یہ ہے کہ وہ بُرا شاعر بھی نہیں ہو سکتا۔

جلال الدین احمد جعفری کہتے ہیں کہ محسنؔ کاکوروی نے نعت گوئی کو فن شریف بنایا' تو اس کی وجہ یہ نہیں تھی کہ ان کا عشقِ رسولؐ اوروں سے زیادہ صادق تھا۔ یا انھوں نے حقیقت محمدیؐ کو اوروں سے زیادہ سمجھا تھا۔ نعت گوئی میں ان کی کامیابی کا راز یہ ہے کہ نہ تو انھوں نے اپنی صلاحیتوں کی حد سے آگے جانے کی کوشش کی اور نہ اپنی صلاحیتوں کے استعمال سے شرمائے۔ جوئسؔ کا مشہور قول ہے ——— "میں جیسا کچھ بھی ہوں اُسی کا اظہار کروں گا"۔ فنی تخلیق اسی اعتراف اور اسی تسلیم و رضا سے شروع ہوتی ہے ممکن ہے محسنؔ کاکوروی کے عقائد میں کوئی اختصاص یا امتیاز یا انفرادیت نہ ہو، اور ان کا اسلوبِ بیان خالی تصنّع اور تکلف ہو۔ مگر شاعری اپنے آپ کو قبول کرنے سے پیدا ہوتی ہے۔

یہاں ایک دوسری اُلجھن یہ نکلتی ہے کہ محسنؔ اچھے شاعر بھی، لیکن کیا یہ بات مناسب تھی کہ وہ دربارِ رسالتؐ میں ایسا جذبہ، ایسا لب و لہجہ، اور ایسا اندازِ بیان لے کے پہنچیں؟ اول تو محسنؔ کے عقیدے کی رُو سے رسولؐ کی شان ہی یہ ہے کہ وہ اپنے کسی اُمتی کو رد نہیں کرتے۔ اور اُنھیں ہر قسم کی پُرخلوص عقیدت قبول ہے۔ یہ اعتماد محسنؔ کی شاعری کی جان ہے۔ یہ مصرع دیکھ لیجئے، کیسے لاڈ میں آکے بولے ہیں :۔

کہیں جبریل اشارے سے کہ ہاں بسم اللہ

پھر جس چیز کو مغرب والے اور ان کے زیرِ اثر ہم بھی قرونِ وسطیٰ کی ذہنیت کہتے ہیں وہ عجیب شے تھی۔ کہا جاتا ہے کہ فرد کی اہمیت کا حقیقی تصور انسانیت کی تاریخ میں پہلی بار اٹھارویں صدی

کے یورپ میں پیدا ہوا، لیکن انیسویں صدی کے متھیو آرنلڈ نے "اعلیٰ سنجیدگی" کا ڈھکوسلا شروع کیا۔ جس نے کم سے کم ساٹھ ستر سال سے خود ہمارے ادب کو خراب کر رکھا ہے۔ سوال یہ ہے کہ جس شخص میں "اعلیٰ سنجیدگی" نہ ہو وہ بیچارہ کیا کرے؟ کیا ایسا شخص حقیر و رذیل ٹھہرے گا؟ اس کے برخلاف قرون وسطیٰ کی ذہنیت (جو ہمارے یہاں اور کچھ نہیں تو غدر کے زمانہ تک ضرور چلی۔) ہر انفرادی مزاج، اور طبیعت کو قبول کر لیتی تھی۔ اس کی نوعیت کے لحاظ سے اُسے عزت کا درجہ دیتی تھی، اور اعلیٰ ترین موضوعات کے سلسلے میں بھی انفرادی مزاج کو اظہار کی اجازت دینے سے انکار نہ کرتی تھی۔ رومانی دور کو انفرادیت پرستی کا زمانہ سمجھا جاتا ہے۔ لیکن اس دور میں رونا انسان کی بلندی کی علامت تھی، اور ہنسنا معیوب! جب ہمارے ادب پر مغرب کی رومانیت کا اثر پڑنا شروع ہوا۔ یعنی مولانا حالی کے زمانے میں تو ہمارے ادیب بھی ہنستے ہوئے جھینپنے لگے، مگر قرون وسطیٰ کی ذہنیت انسانی فطرت کے ہر عنصر کو اعلیٰ ترین مقاصد کے لئے استعمال کر لیتی تھی، بلکہ اصرار کرتی تھی کہ ہر انسانی صلاحیت اپنے دین و ایمان کی خدمت میں صرف کی جائے اور انسان کے لئے اس سے بلند درجہ اور کوئی نہ تھا کہ وہ جیسی کچھ بھی صلاحیتیں رکھتا ہو اُسے اپنے خدا کے حضور میں پیش کر دے۔ چنانچہ محسنؔ کا کوروی کو زمانہ اچھا ملا۔ ممکن ہے ان کے مزاج میں ٹھٹھول بازی اور ہنسوڑپن کے سوا اور کچھ نہ ہو، یا انھوں نے شاعری کو محض خیال آرائی اور لفظوں کی بازی گری تک محدود کر دیا ہو۔ لیکن یہ چیزیں بھی انسانی فطرت کے عناصر ہیں اور اس اعتبار سے اعلیٰ ترین مقاصد کے لئے استعمال ہونے کے لائق۔ ان کے معاشرے نے انھیں یہ چھوٹ دے رکھی تھی اور انھوں نے جو ہنر بھی سیکھا تھا اُس کے کمالات بے جھجک دربارِ رسالت میں پیش کر سکتے تھے۔ ایسا راسخ ایمان، ایسی طمانیت قلب اور یہ سچی انفرادی آزادی ہمارے یہاں سے غدر کے بعد غائب ہونے لگی اور سرسید کی عقلیت اور افادیت اور مولانا حالیؔ کی پیروئ مغربی نے محسنؔ کی قسم کی نعت گوئی کو ناممکن بنا دیا۔

مطلب یہ کہ نعت گوئی کے سلسلے میں محسن کا کورودی پر کسی خاص اسلوب یا خاص لب و لہجہ کی پابندی نہ تھی۔ سوائے اس روایتی پابندی کے "باخدا دیوانہ باش و با محمدؐ ہوشیار"۔ چنانچہ انھوں نے وہی اندازِ بیان اختیار کیا جو اس زمانہ میں لکھنوی شاعری کا تھا اور جو انھوں نے سیکھا تھا، گو اس اندازِ بیان کو استعمال اس طرح کیا کہ بازی گری کرشمہ کاری بن گئی اور لفاظی میں معنویت پیدا ہو گئی۔ چونکہ حقیقتِ محمدیؐ بنفسہٖ ایک ایسی چیز ہے جو الفاظ کی گرفت میں نہیں آسکتی، اور جس کے متعلق محض خیال آرائی ہو سکتی ہے، اس لئے بے دھڑک خیال آرائی اور مضمون آفرینی کر کے محسن نے تصنع کو خلوص میں بدل دیا۔ خیر اس قلب ماہیت کا بیان تو بعد میں ہو گا۔ پہلے محسن کی غزلیہ شاعری کے نمونے دیکھ کر اندازہ لگائیے کہ انھوں نے لکھنؤ کی مروجہ شاعری سے کیا سیکھا اور شروع سے ان کی طبیعت کا رنگ کیا تھا۔

کچھ عجب رنگ کی گلشن میں ہوا چلتی ہے — گل و بلبل کو لئے ساتھ صبا چلتی ہے

ہم پھرے کعبہ سے اے قبلہ تو ہندو ہو کر — آنکھ پر ٹھہری نظر مائلِ ابرو ہو کر

حشر کا دن ہے بہت گرم ہوا چلتی ہے — کیوں نکلتے ہو ابھی کنجِ لحد سے محسن

کہئے تو چار گھڑی دن سے اندھیرا ہو جائے — رات ابھی دوڑتی آئے جو کرو وعدۂ وصل

کچھ تو لکھنوی شاعری میں اور پھر خود محسن کے مزاج میں جو ولولہ، شوخی، جولانی اور نشاطیہ کیفیت تھی، اُسے نعت گوئی میں آ کر انھوں نے بدلنے کی کوشش نہیں کی، اور نہ یہ چیز انھیں اپنے موضوع کی سنجیدگی کے خلاف معلوم ہوئی، بلکہ موضوع نے اس انداز میں ایک نئی معنویت یہ پیدا کر دی کہ ذاتِ محمدیؐ کی برکت سے دنیا میں نشاط کے سوا کسی اور کیفیت کی گنجائش ہی نہیں رہی۔ چنانچہ موضوع کے تقدس نے ان کی شوخی کو بھی سنجیدگی اور پاکیزگی عطا کر دی۔ اس شعر میں محسن نے اپنی نعتیہ شاعری کی صحیح تعریف پیش کر دی ہے۔

سلامِ حق کو لے کر دم بدم جبریل آتے ہیں
عجب مضمون کھپا اس بیت میں آورد و آمد کا

آورد کو آمد بنانے والی چیز ایک تو خود موضوع کی وسعت، پیچیدگی، اور ہمہ گیری ہے۔ دوسرے محسن کی جسارت جو ضدین کو نہ صرف ایک جگہ جمع کرتی ہے، بلکہ ان کی کایا پلٹ کر کے رکھ دیتی ہے۔ مثلاً جزالتِ الفاظ اور بازاری لب و لہجے سے گریز قصیدے کی متانت برقرار رکھنے کے لئے نہایت ضروری ہے۔ لیکن محسن کا ایمان ایسا کچا نہیں جو رکاکت سے ڈر جائے۔ وہ رکاکت سے بھی ایک مضمون نکال لیتے ہیں۔ مثلاً ایک مشہور مصرع ہے۔ غالباً انشا کا ـــــ " دیکھو آئینے کو کہتی تھی کہ اللہ رے میں" محسن اسے یوں کام میں لائے ہیں۔

نماز سے خانۂ قدرت نے کہا واہ رے میں

بول اٹھا عارضِ پُر نور کہ اللہ رے میں

چونکہ جمالِ محمدی کی صحیح تعریف صرف اُس کا خالق کر سکتا ہے۔ اس لئے جو چیز عام انسان کے حق میں ابتذال ہوتی وہ یہاں لطافت بن گئی۔ اس طرح موضوع محسن کو شوخی پر اکساتا ہے، اور محسن کی شوخی موضوع کی لطافت کو اور نمایاں کرتی ہے۔

موضوع کے تقدس اور بیان کی شوخی کے اجتماع ضدین ہی سے نعت میں ان کا امتیازی رنگ پیدا ہوا ہے۔ ان کے فرزند مولوی نورالحسن ان کے کلام کی خصوصیات بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں ـــــ " انھوں نے شاعرانہ شوخی کو گستاخانہ و خلافِ ادب سے بچا کر متانت، سنجیدگی، و نفاست کے ساتھ نعت گوئی میں صرف کیا۔ ۔ ۔ ۔ ۔ بیانِ حکایت میں شاعرانہ شوخی حدودِ تہذیب و متانت سے ایک قدم آگے نہیں بڑھتی ہے اور رمانے کے استعارات صلاحیت کا جوہر اپنے ساتھ لئے رہتے ہیں۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ان کی سدا بہار طبیعت حسرت و یاس کے مضامین سے الگ رہتی ہے۔ شگفتگیِ طبع اور زندہ دلی کی برقی روشنی ہر بیان میں اپنی چمک دکھاتی ہے۔ مضامین کی بلند پروازی، الفاظ کا شان و شکوہ، بندش کی چستی ان کا خاصۂ طبیعت ہے۔" اس بیان کے مطابق محسن کی نعتیہ شاعری کے اجزائے ترکیبی تین ہوئے (۱) موضوع کی متانت۔ (۲) مضمون آفرینی اور بلند پروازی (۳) شوخی۔

محسن اپنی شاعری کے اجزائے ترکیبی سے اچھی طرح واقف تھے، اور انھوں نے باقاعدہ شعوری طور پر اپنے اسلوب کو نکھارا تھا۔ مثلاً مضمون آفرینی کے متعلق اشارے دیکھئے:۔

مضمون کو ہے ازدیاد کا شوق ۔۔۔ مصرع کو ہے مستزاد کا شوق
ہے جی میں اس زمیں کو تختۂ سرو رواں کیجے ۔۔۔ قیامت ایک سیدھا سا ملا ہے قافیہ قد کا
مضمون نئے روپ کی دلہن ہے ۔۔۔ اک راستی لاکھ بانک پن ہے
منشیِ دفترِ اعلیٰ کا کرم کافی ہے ۔۔۔ مشق کرنے کو مرے لوح و قلم کافی ہے
وقت ہے برہمی انجمنِ گردوں کا ۔۔۔ کہ شفق پر بھی ارادہ ہے مرا شنجوں کا

اسی طرح بیان کی شوخی کا اعتراف جا بجا ملے گا۔

یوں خرامندہ بشوخی قلم رعنا ہے

مجھ کو گستاخ نہ کرتا جو ترا عشقِ کہن

ہو معاف اب نظرِ لطف سے بے ساختہ پن

اس عشقِ کہن اور نظرِ لطف کے بل پر محسن شوخیِ بیان کی ہمت کرتے ہیں اور انھیں پوری طرح احساس ہے کہ ان کی نعتیہ شاعری کا سارا مزا اسی شوخی اور جسارت میں پنہاں ہے اور تقابل، تضاد اور اجتماعِ ضدین کے ذریعے پیدا ہوتا ہے۔ چنانچہ انھوں نے ایک شعر میں اپنی شاعری کی بالکل صحیح تعریف پیش کر دی ہے۔

ہم دکھاتے ہیں طبیعت سے تماشے کتنے ۔۔۔ عالمِ نور میں چھوڑ آئے ہیں شوشے کتنے

عالمِ نور کے بیان میں بھی اپنی طبیعت کی شوخی کو دبایا نہیں بلکہ ابھارا، ان کے معاشرے نے اس کی اجازت دی، موضوع کی رنگا رنگی نے شوخی کو کھل کھیلنے کے مواقع فراہم کئے اور ساتھ ہی کثافت میں لطافت پیدا کی۔ نعتیہ شاعری میں یہ جرأت کوئی اور شاعر نہ کر سکا تھا،

اس لئے محسن کا کلام عالمِ نور میں شوشے چھوڑنے کی بدولت اوروں کے کلام سے امتیاز حاصل کر گیا۔ یہ ہے محسن کی نعتیہ شاعری کا نقشہ۔ اس شاعری میں وہ جذبِ سرمستی نہ سہی جو ـــــ "محمد شمعِ محفل بود شب جائے کہ من بودم" میں ہے۔ اس پر یہ اعتراض بھی وارد ہو سکتا ہے محسن کاکوروی نے نعت نہیں قصیدہ کہا ہے۔ مگر نعت کا میدان ہی ایسا مشکل ہے کہ محسن سے بڑے شاعر عالمِ نور میں شوشے چھوڑنے کا تماشہ تک نہ دکھا سکے۔

میں عرض کر چکا ہوں کہ جو چیز بیان کی گرفت میں نہ آسکے اُس سے عہدہ برآ ہونے کا ایک طریقہ ہے۔ یہ شوشے چھوڑنا اور اس طریقہ کار کا جواز خود محسن کے عقیدے کے اندر موجود ہے۔ لہٰذا اب محسن کی شاعرانہ پھلجھڑیوں کے نمونے دیکھئے:۔

الٰہی کس کے غم میں نکلے آنسو چشمِ فتاں سے
کہ عطرِ فتنہ میں ڈوبا ہے رومال اُس سہی قد کا

کہاں ہے آتشِ یاقوتِ لب میں وہ بھڑک باقی
کہ خطِ سبز نے چھینٹا دیا آبِ زمرّد کا

چھپے کیوں مجھ سے تم سب ہنستے ہیں شاخیں نکلتی ہیں
تمہارے پردے میں عالم ہے ذوالقرنین کی سر کا

ہوا میں ناتواں سُن کر صدائے پائے دلبر کو
مجھے کھٹکا تھا مثلِ ہمزۂ وصل اُس کی آمد کا

نکالی چیستاں چوٹی کی گیسوئے مسلسل سے،
معمّا نام رکھا ہے ترے موئے معقّد کا

ملا ہے لب کو جس کے وصف سے گنجینۂ معنی
زباں نے رتبہ پایا ہو کلیدِ قفلِ ابجد کا

عجب کیا ہے جو خوابِ ناز میں سوتی رہے ناگن
نہ کھولے آنکھ گر چھینٹا نہ دیں آبِ زمرّد کا

ہر شعر میں آپ کو وہی مبالغہ آرائی اور لفظوں کی بازی گری ملے گی، جس کی مذمت مولانا حالی کر گئے ہیں۔ اس سے بھی بڑی بات یہ ہے کہ محسن کا کوروی متاثر ہوئے بھی ہیں تو کس سے "مثنوی گلزار نسیم" سے۔ جو آجکل اُردو تنقید میں تصنع اور مہمل خیال آرائی کا شاہکار سمجھی جاتی ہے۔ "چراغِ کعبہ" اور "صبحِ تجلّی" کی بحر تک وہی ہے جو "مثنوی گلزار نسیم" کی۔ مثلاً چند شعر دیکھئے، جن میں یہ اثر نمایاں ہے:

بھیگی ہوئی ہے رات آبرو سے	داخل ہوئی کعبہ میں وضو سے
اوڑھے ہوئے لیلیٰ گل اندام	شبنم کی رِدا بقصدِ احرام
گویا کہ نہا کے آئی فی الحال	جھک جھک کے نچوڑتی ہوئی بال
آنا کھلتا ہوا تیسر جانا	انداز خرام صوفیانہ
سکتے میں کہ گل یہ کیا کھلا ہے	اس رات کا رنگ روپ کیا ہے
دامانِ نگاہ بن کے پھیلی	کس دیدۂ منتظر کی پتلی۔
اعلیٰ کی طرف ہے میلِ انوار	پروانہ چراغ سے خبردار
شبنم کے ہے پر لگائے گلشن	بلبل سے کہو کہ پکڑے دامن
ذرّوں کی طرح نہ دشت اُڑ جائیں	دیوانوں سے کہئے ہوش میں آئیں
شمشاد نہیں کسی کے بس میں	قمری نہ پڑی رہے قفس میں

رعایت لفظی، مراعات النظیر، صنائع بدائع کی بھرمار ـــــ یہاں ہر وہ چیز موجود ہے جسے معیوب سمجھنے کی تلقین پچھلے سو سال سے ہو رہی ہے مگر محسن نے ایسے تصنعات کو فن شریف کیسے بنایا، اس رمز کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ ہم ان کے شعری اسالیب کا رشتہ ان کے موضوع اور ان کے عقائد سے ملائیں۔ رعایت لفظی بُری چیز سہی، لیکن محسن کی نعتیہ مثنویوں میں یہ رعایت تین دائروں میں یا تین سطحوں پر بیک وقت عمل کرتی ہے۔

(۱) انفرادی طور سے شعر کے اندر رعایت لفظی اور مناسبات کا استعمال۔

(۲) پوری مثنوی میں ایک خاص مضمون کی رعایت اور اُس کے مناسبات کا انتخاب۔
(۳) مناسبات سے اس طرح کے مضمون کا نکالنا جن سے حقیقتِ محمدی کی طرف اشارہ ہو۔

اگر یہ رعایت لفظی اور مضمون آفرینی صرف الگ الگ شعروں میں ہی کام کر رہی ہوتی تو بھی ہمیں کم سے کم ان کی قوتِ ایجاد کی داد دینی پڑتی۔ جو پارے کی طرح بے تاب رہتی ہے اور مچلتی ہوئی ایک شعر سے دوسرے شعر میں نکلتی چلی جاتی ہے، لیکن یہ مسلسل اور انتھک، مضمون آفرینی بجائے خود حقیقتِ محمدی کی گوناگوں کیفیتوں کا ایک استعارہ ہے جو لمحہ بہ لمحہ نئی سے نئی شکلوں میں ظاہر ہوتی ہیں۔ محسن کے کلام کی شگفتگی اور تازگی سدا بہار جمال محمدی کا ایک عکس ہے۔ محسن کا کمال اس بات میں ہے کہ اُن کا آیئنہ شعر کبھی ماند نہیں پڑتا۔ اور ہر لحظہ یہ بدلتے ہوئے عکس قبول کرتا رہتا ہے۔ اُن کی قوتِ ایجاد صرف شعروں میں ہی ظاہر نہیں ہوتی۔ بلکہ مناسبات کو شعر میں، شعر کو مثنوی کے نقش میں اور اس نقش کو اپنے مستقل موضوع میں پیوست اور منضبط کرتی ہے۔ تنظیم کا یہ عمل کسی معمولی درجہ کے تخیل کے بس کا روگ نہیں۔ اس کے لئے تعمیری صلاحیت درکار ہے۔

چنانچہ محسن کے کلام کی صحیح داد اسی وقت دی جاسکتی ہے۔ جب ہم اُن کے اسالیب شعر کو ان کے عقائد کے مطابق رکھ کے دیکھیں، لکھنؤ کی بہت سی شاعری کی خرابی یہ ہے کہ وہاں خیال آرائی اور مناسبت لفظی بجائے خود مقصد بن گئی ہے۔ محسن نے انہی چیزوں کو مقصد نہیں بلکہ ذریعہ اور وسیلہ بنایا۔ رعایت لفظی سے زیادہ انھوں نے رعایت معنوی ملحوظ رکھی۔ انھیں شوخی سے بھی کام لینا تھا، اور پاس ادب بھی لازمی تھا۔ لہٰذا پہلی ہوشیاری تو انھوں نے یہ دکھائی کہ اپنی خیال آرائی کے لئے مضمون اکثر قرآن اور حدیث سے لئے۔ اس میں مزا یہ رہا کہ عالمِ نور میں جی بھر کے شوشے بھی چھوڑ لئے اور حد ادب سے آگے بھی نہ نکلنے پائے۔ پھر ادب اور شوخی کی یہ مسلسل آویزش ان کے کلام میں ایک مزید لطف پیدا کر گئی ______ مثلاً کمر کی تعریف میں

یہ شعر دیکھئے :۔

نہیں ثابت قدم اس نفی سے استثنا بھی
یہ وہ لا ہے کہ نہیں اس سے بچا اِلّا بھی

یا اسی قبیل کے چند اور اشعار :۔

صاف و بے مُو ہے نبیؐ کا برِ سیمیں شفّاف
جیسے لفظوں سے حروفِ لگ صدر کہیں صاف
ہاں مگر سینہ سے ہے اک خطِ مشکیں تا ناف
جس کو کہتا ہے سخن ور کششِ مرکزِ کاف
صدرِ پُر نور کے شق ہونے کی تمثال ہے یہ
عقل کہتی ہے وہ آئینہ ہے اور بال ہے یہ

آیا سوئے بزمِ لِیْ مَعَ اللّٰہ
آئینے میں جیسے پرتوِ ماہ

اس طرح کی مزید مثالیں پیش کرنا تحصیل حاصل ہوگا۔ کیونکہ محسن کے بیشتر اشعار تلمیح طلب ہیں اور بیشتر مضامین اسلامی روایات اور اسلامی علوم سے اخذ کئے گئے ہیں۔ رعایت معنوی پیدا کرنے کا دوسرا طریقہ محسن نے یہ نکالا ہے کہ پوری مثنوی "صبحِ تجلی" میں ایک مرکزی استعارہ رکھا ہے۔ کتاب اور پھر اس مناسبت سے تمام مضامین اور تشبیہات، تفسیروں اور مفسّروں کے ناموں اور متعلقہ روایات سے نکالے ہیں۔ مثلاً :۔

بیضاویٔ صبح کا بیاں ہے
تفسیر کتابِ آسماں ہے
عنوانِ فلک ہے دُرِّ منثور
لوحِ زرّین سورۂ نور
موقوفِ حدیثِ شب کی تصحیح
رکھ دیجئے طاق پر مصابیح
منظر کا خطاب میرزا ہے
منظر کا لقب ابوالعلا ہے

کتاب کے استعارے کو اس مثنوی میں تو خیر انھوں نے کمال کو پہنچا دیا ہے۔ لیکن ویسے بھی یہ استعارہ انھیں بہت عزیز ہے۔

تیری صورت سے کھلے معنیٔ ماقلّ وَدل
انبیا شرحِ مفصّل ہیں تو متن مجمل
تو ہے خورشید ترے سامنے انجم ہیں نبی
تو ہے شمسیہ تصوّر میں تو سب ہیں قطبی

اسی طرح علمی اصطلاحات سے مضمون نکالنے کا انھیں خاص شوق ہے۔ مثال کے طور پر علم صرف کی اصطلاحات کا استعمال دیکھیے :-

لکھوں اک مختصر جملہ کہ روضہ ہے محمدؐ کا یہی مسند الیہ اچھا سبب ہے رفعِ مسند کا
محمول کا کس طرت ہے موضوع مُسند کو کیا ہے کس نے مرفوع
یہ کس کی خبر کا مبتدا ہے موصول کہاں کہاں صلہ ہے
ہیں کس سے مضاف یہ عجائب راجع ہے کدھر ضمیر غائب

ایک استعارے اور اس کی شاخوں کو اتنی دور دور تک لے جانا ہی کوئی معمولی بات نہیں، یہ کام صرف شوخی نہیں بلکہ ذہانت اور تخیل مانگتا ہے۔ لیکن محسنؔ نے تو خصوصیت کے ساتھ "صبح تجلی" میں اپنے موضوع اور استعارے کے درمیان ایک خاص ربط پیدا کیا ہے۔ یہاں نورِ محمدی کا بیان مقصود ہے۔ جس کا عرفان شاعر حاصل کرنا چاہتا ہے۔ علم و عرفان بذاتِ خود نور ہے۔ پھر سارا علم و عرفان ذات محمدی سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ معنویت کتاب کے مرکزی استعارے اور اس سے نکلنے والے تمام استعاروں میں پنہاں ہے۔ اس التزام اور تکلف نے نظم کو اور بھی معنی خیز بنا دیا ہے، اور اسلوب کو معنی کے ساتھ یک جان کر دیا ہے۔

اسی طرح مثنوی "چراغِ کعبہ" میں استعارے نظام شمسی اور کائنات سے لیے گئے ہیں۔ بدیہی سبب تو یہ ہے کہ اس نظم میں معراج کا بیان ہے لیکن استعارے کا موضوع سے اصل رشتہ اور ہے۔ پوری نظم کے پیچھے یہ عقیدہ کام کر رہا ہے کہ آنحضرتؐ باعثِ تکوین کائنات ہیں۔

اس قسم کی خیال آرائی اور اس قسم کے استعارے تو خیر پھر بھی ایسی چیز ہیں جنھیں مولانا حالیؔ اور ان کے پیرووں کی "اعلیٰ سنجیدگی"¹ بہ جبر و اکراہ قبول کر ہی لے گی۔ لیکن محسنؔ کی تشبیہوں اور استعاروں کا میدان صرف قرآن و حدیث یا نظام شمسی تک محدود نہیں ہے۔ ان کی شوخی اور جولانیِ طبع ایسے ایسے استعارے نکال کے لائی ہے۔ جنھیں نعت تو الگ رہی کسی سنجیدہ نظم میں استعمال کرتے ہوئے دوسرے شاعر ڈرتے۔ مگر محسنؔ بے دھڑک اور

¹ ستارہ یا بادبان

اطمینان کے ساتھ کھپا جاتے ہیں۔ استعارے انھوں نے زندگی کے ہر شعبے سے لئے ہیں۔ اس لئے فہرست بنانا تو مشکل ہے صرف چند نمونے پیش کروں گا۔

ساہوکارے کی اصطلاحات:۔

پلا بے حساب اب تو ساقی مجھے — دکھا اپنی داصل نہ باقی مجھے
کہاں ناتوانوں کو گرمی کی تاب — انھیں بخش دے کر کے ڈیوڑھا حساب
حساب ان کا نیکی ہی کی مد میں ہو، — جو ان کی بدی ہے مری بد میں ہو

انگریزوں کے ساتھ جو نئے الفاظ اور نئی ایجادات آئی تھیں۔

ہر اک دیدۂ تر ہوا تار گھر — اسی تار میں ہے ہماری خبر
ہوا بے قرارانِ حق کا گذر — چلے تار برقی پہ جیسے خبر

(پل صراط کے بیان میں)

یہ بگڑی ہے گردوں کی جیبی گھڑی — کہ ایک ایک پل میں ہو سو سو گھڑی

ترا اسم گرامی زیر بسم اللہ عنواں میں
ازل کے ہر صحیفے میں ابد کے ہر رجسٹر میں

ہندوؤں کی رسوم:۔

جہنم کے گھر میں غمی ہو گئی — مرا غصہ آتش ستی ہو گئی

ایسے استعارات سے اوّل تو انھوں نے قاری کو چونکانے کا کام لیا ہے۔ دوسرے بے جوڑ چیزوں کو بے ساختہ ایسے غیر متوقع طور پر ایک جگہ لاتے ہیں کہ پہلے تو پڑھنے والا حیران و ششدر رہ جاتا ہے۔ موزونیت کا احساس تو بعد میں ہوتا ہے۔ ویسے تو شاعری میں یہ ایک مسلمہ طریقہ کار ہے۔ لیکن محسنؔ کے یہاں اس کی بڑی ریل پیل ہے اور انھوں نے اسے ایک عجیب رعنائی اور سگھڑاپے کے ساتھ برتا ہے۔ خیر مثالیں دیکھئے:۔

براق کی سبک روی۔

یا دیدۂ منتظر میں نقشا — اُڑتی ہوئی وصل کی خبر کا

خدا کے دیدار کا بیان

پتلی میں جمالِ جمال دل خواہ — جس طرح چنے پہ قُل ہو اللہ

حشر کے دن کے لیے دعا

یوں سر پہ ہو مہر آتشیں خو — ٹوپی میں کسی کی جیسے جگنو

بظاہر تو یہ شاعری نہیں بلکہ دل لگی بازی معلوم ہوتی ہے۔ مگر تشبیہہ سے مفہوم یہ نکلتا ہے کہ رسولؐ کی شفاعت ایسی کارگر ہوگی کہ قیامت ایک کھیل بن کے رہ جائے گی۔

جسارت اور بے ساختگی کی تین چار مثالیں اور دیکھتے چلیے:

لبِ جاں بخش کی تشبیہہ دمِ عیسیٰ سے — دی نہ دم دیتے رہے گرچہ مسیحا بھی مجھے

آبِ حیواں نہ کہا خضر نے گو چھیٹے دیئے — اب فقط رہ گئے خورشید کے جھوٹے شوشے

کہیں یاقوت تو وہ باتیں یہاں پائیں نہیں

لعل سمجھوں اُسے آنکھیں مری پتھرائیں نہیں

بارکَ اللہ وہ گردن ہے کہ فوارۂ نور — جس سے ڈوبی عرقِ شرم میں ہے شمعِ طور

کسی محفل کی صراحی کا یہاں کیا مذکور — بزمِ تنزیہہ کی کہیئے اسے سرجوشِ سرور

جس کی کیفیت اگر دیدۂ باطن میں نہ آئے

خلد میں شربتِ دیدارِ حق اچھو ہو جائے

ہنگام سپیدۂ سحر گاہ — ساعات میں روز و شب کی واللہ

اک مخبرِ صادق البیاں ہے — پیغمبر آخرالزماں ہے

القابِ نسیم دامنِ دشت — مخدوم جہانیاں جہاں گشت

استعارات کا یہ استعمال محسن کے یہاں محض ایک طریقہ کار نہیں رہا بلکہ ایک اندازِ فکر

اور اندازِ احساس بن گیا ہے اور اس میں بڑا دخل ان کے عقائد کا ہے۔ ایسے استعارات کے ذریعہ عالم رنگ و بو کے تنوع اور زندگی کی ہما ہمی کا احساس تو انتشار بھی پیدا کر لیتے ہیں اور یہ چیز محسنؔ کے یہاں بھی موجود ہے۔ مگر محسنؔ اس لئے انتشار سے آگے نکل جاتے ہیں کہ ان کے پورے نعتیہ کلام میں یہ عقیدہ جاری و ساری ہے کہ کائنات میں شکلوں کے تنوع کے پیچھے ایک وحدت پنہاں ہے اور یہ وحدت ہے "احمد بلا میم" کا نور۔ چنانچہ استعارات کی کثرت میں معنی کی وحدت پوشیدہ ہے۔ چونکہ ہر چیز کی حقیقت وہی ایک ہے اس لئے ایک چیز کا بیان دوسری چیز کی اصطلاح میں ہو سکتا ہے اور ہر جگہ سے بے جھجک استعارات لئے جا سکتے ہیں — کیونکہ ہر چیز وقیع ہے۔ اگر ہر چیز کے پیچھے حقیقتِ محمدی ہے تو ہر چیز جاندار ہے، باحرکت ہے اور اپنی اصل کی طرف راجع ہے۔ اس عقیدے کی قوت سے محسنؔ نے کائنات کی ہر چیز کو سمیٹ کے رسولؐ کے قدموں میں لا ڈالا ہے۔

دوسرے نبیوں نے اچھے اچھے لقب پائے ہیں۔ لیکن ہمارے نبی کا سیدھا سادا لقب ہے — رحمت اللعالمین۔ اس جمع کے صیغے کا مطلب یہ ہے کہ آپ کی ہستی متضاد حقیقتوں کو امتزاج و انضباط دینے والی ہے۔ محسنؔ کا ایک نعتیہ شعر ہے —

اب تو اضداد کو ہے شوق بہم پیوستن
عاشقوں سے ہے موافق بغداد دورِ فلک

یہ شوق بہم پیوستن، اُن کی ساری خیال آرائی اور مضمون آفرینی اور ان کے سارے استعارات کی تہ میں کارفرما ہے۔ مفہوم اور مطلب تو الگ رہا، ان کے اسالیب شعر کی بنیاد بھی اسی "بہم پیوستن" یا اجتماع ضدین پر ہے۔

چنانچہ یہ کہنا غلط ہوگا کہ محسنؔ کے یہاں تصنعات اور تکلفات کے سوا کچھ نہیں بلا سست اور سادگی پر بھی انھیں ایسی ہی قدرت حاصل تھی۔ ان کی نظم "پیاری باتیں" کے چند شعر ملاحظہ ہوں۔

غیر بن بن کے بناتا ہے مجھے
چھینٹے دے دے کے رُلاتا ہے مجھے

سرسوں پھولی ہوئی انگاروں پر
زردی چھائی ہوئی رخساروں پر

مُردنی چھائی ہے چہرہ دیکھو، اپنی جاتی ہوئی دُنیا دیکھو
بند آنکھیں کئے روتے دیکھا رات ہم نے تجھے سوتے دیکھا
بیٹھے بٹھلائے یہ سودا تجھ کو کیا ہوا میرے کنھیا تجھ کو
جال پھیلائے ہیں منتر والے بال کھولے ہوئے گھونگھر والے
جان لیتے ہیں نکھرنے والے تم سلامت رہو مرنے والے

محسنؔ نے اپنے شاعرانہ کمالات کے بارے میں کہا ہے ــــــ بڑے استاد نے مجھ کو سکھایا ہے بھری گدکا۔ اگر انھوں نے نعت کا میدان اختیار نہ کیا ہوتا اور ان کے عقائد ایسے نہ ہوتے تو شاید ان کی شاعری بھری گدکا بن کے رہ جاتی۔ لیکن موجودہ صورت میں ان کا کلام "بہم پیوستن" کی صنعت کا ایک شاہکار ہے۔ کیونکہ اس میں طرح طرح کے اضداد گھل مِل کے یکجان ہوگئے ہیں ــــــ شوخی اور ادب، تکلف اور سادگی، خیال آرائی اور سہل ممتنع، علمیت کی خشکی اور بیان کی رعنائی، متانت اور ٹھٹھول، عالمانہ الفاظ اور روزمرہ کے الفاظ، عالم طبعی کا حُسن اور عالم روحانی کی طہارت، بلند و پست، ناممکن البیان کا بیان، محسنؔ کی شاعری آپ کو ضدّین کا امتزاج پیدا کرتی ہوئی نظر آئے گی، معنی اور اسلوب دونوں اعتبار سے محسنؔ کی بنیادی صفت ہی یہ ہے کہ وہ دو متضاد چیزوں کو ایک جگہ لاکر کشاکش پیدا کرتے ہیں اور ساتھ ہی ان دونوں کو ایک دوسرے میں ضم کرکے یہ کشاکش رفع کرتے ہیں۔ یہ عمل ان کے ہاں مسلسل چلتا رہتا ہے۔

یہ وہ صفت ہے جس کے بل پر اس سے بڑے درجے کی شاعری بھی ہو سکتی ہے۔ مگر محسنؔ ان لوگوں میں نہ تھے جو اپنی جان گھُلا کر نئے حقائق دریافت کرتے ہیں۔ یا اپنے ایمان کو شک کی بھٹی میں تپا کے نکھارتے ہیں۔ انھیں جو تصورات اپنے ماحول سے ملے وہ انھوں نے قبول کرلئے، اور اسی پر قناعت کی۔ بہرحال یہ اطمینان محسنؔ کا کوردی سے ایسی شاعری کرا گیا جس نے کم از کم اس زمانے میں ہزاروں کا دل موہ لیا۔

اب آخر میں اس سوال کی طرف آیئے کہ محسن کے پورے نعتیہ کلام میں سے صرف "سمت کاشی سے چلا جانبِ متھرا بادل" ہی کو اتنی زبردست مقبولیت کیوں حاصل ہوئی۔ جو نظمیں ضرب الامثال کی حیثیت حاصل کر لیتی ہیں۔ ان کی ہر دلعزیزی کا سبب محض ادبی نہیں ہوا کرتا۔ ایسی نظمیں عموماً صرف افراد کی نہیں بلکہ پورے اجتماعی گروہ کی کوئی نہ کوئی لاشعوری ضرورت پوری کرتی ہیں یا کسی پوشیدہ جذباتی اُلجھن کا تھوڑا بہت حل سجھاتی ہیں۔

برصغیر ہند کے مسلمانوں کا ایک بہت ٹیڑھا جذباتی مسئلہ رہا ہے۔ ہندو اور مسلمان نہ تو ایک دوسرے کو جذب کر سکے نہ ختم کر سکے۔ اس لئے دونوں کے درمیان اور منافرت کا ایک مستقل رشتہ قائم ہو گیا۔ اس لئے مسلمانوں نے کبھی تو ہندوؤں کو بت پرست کہہ کر انھیں رد کیا اور کبھی ان کے عقائد قبول کئے، ان کی تہذیب کے بعض عناصر سے محبت کرنی چاہی۔ چنانچہ بعض صوفیائے رام چندر جی اور کرشن چندر جی کو پیغمبروں کا درجہ دیا۔ یا حسرت موہانی نے نعتوں کے ساتھ ساتھ کرشن جی کی مدح میں غزلیں کہیں۔ پھر دوسری چیز یہ تھی کہ مسلمانوں کا خدا تو عالمِ طبعی سے بلند تر ہے۔ اور ہندوؤں کا خدا اسی عالمِ خاکی میں رہتا ہے۔ چنانچہ ہندو جس آسانی کے ساتھ عالمِ طبعی سے محبت کر سکتے ہیں اُس آسانی کے ساتھ مسلمان نہیں کر سکتے۔ برصغیر ہند سے باہر بھی عام مسلمانوں کے لئے یہ بات ہمیشہ ایک مسئلہ بنی رہی ہے کہ مادّی اور طبعی حقیقت کے بارے میں کیا رویہ اختیار کریں۔ تیسرا مسئلہ یہ ہے کہ اسلامی روایات کا اس سرزمین سے کوئی واسطہ نہ تھا۔ جہاں ہندی مسلمان رہتے تھے۔ اسلام ایک عالم گیر مذہب سہی، لیکن انسانی فطرت مذہب کے معاملے میں بھی مادّی مناسبات ڈھونڈتی ہے۔ جن ملکوں میں پوری کی پوری آبادی مسلمان ہو گئی۔ وہاں اسلامی تصورات کا مقامی مناسبات پیدا کر لینا کچھ ایسا مشکل نہ تھا، جیسے ایران میں ہوا مگر یہاں ہر مقامی عنصر کے پیچھے ایک مذہبی عقیدہ تھا جو مسلمانوں کے لئے قابلِ قبول نہ تھا۔ جب سے مسلمانوں کا سیاسی اقتدار ہندوستان سے اُٹھا یہ کشمکش اور بھی زور پکڑ گئی، اور مسلمان مقامی عناصر سے دور ہٹنے یا ان کے قریب آنے کی کوشش کرنے لگے۔

اس قسم کے اشعار جیسے :۔

میر عرب کو آئی ٹھنڈی ہوا جہاں سے
میرا وطن وہی ہے میرا وطن وہی ہے

احمدؐ پاک کی خاطر تھی خدا کو منظور،
ورنہ قرآن اُترتا بزبانِ دہلی

اسی جذباتی اُلجھن کی پیداوار ہیں۔

"سمت کاشی سے چلا جانبِ متھرا بادل" والے قصیدے میں اجتماعِ ضدّین کی وہ تمام قسمیں موجود ہیں جو محسنؔ کی شاعری کی بنیاد ہیں۔ بلکہ یہاں محسنؔ کا فن اپنے عروج پر ہے۔ مگر ان کے علاوہ اس میں ایک اور طرح کا امتزاج ہے جس کی جھلکیاں تو پہلے بھی دکھائی دیتی ہیں، مگر جو اس شان کے ساتھ کسی اور نعت میں نمودار نہ ہوا تھا۔ عالمِ طبعی کو جس کیف کے ساتھ محسنؔ نے یہاں قبول کیا ہے۔ اس کا تو نشان بھی ان کی کسی اور نظم میں نہیں ملتا۔ فطرت اور انسان اس طرح ایک دوسرے میں پیوست ہو گئے ہیں کہ انسانی عوامل کا بیان فطرت کی اصطلاح میں ہوا ہے۔ اور فطرت کا بیان انسانی زندگی کی اصطلاح میں۔

خبر اُڑتی ہوئی آئی ہے مہابن میں ابھی
کہ چلے آتے ہیں تیرتھ کو ہوا پر بادل

دُھر کا ترسا بچہ ہے برق لئے جل میں آگ
ابر چوٹی کا برہمن ہے لئے آگ میں جل

ابر پنجاب تلاطم میں ہے اعلیٰ ناظم
برق بنگالۂ ظلمت میں گورنر جنرل

جوگیا بھیس کئے چرخ لگائے ہے بھبوت
یا کہ بیراگی ہے پربت پہ بچھائے کمبل

خوب چھایا ہے سرِ گوکل و متھرا بادل
رنگ میں آج کنھیا کے ہے ڈوبا بادل

دلِ بے تاب کی ادنیٰ سی چمک ہے بجلی
چشمِ پُر آب کا ہے ایک کرشمہ بادل

راجہ اندر ہے پری خانۂ مے کا پانی
نغمۂ نے ہے سری کرشن کنھیا بادل

محسنؔ نے عناصرِ فطرت میں ایسی زندگی کی لہر دوڑائی ہے۔ روحِ فطرت کی تازگی اس طرح نچوڑی ہے۔ انسان اور فطرت میں وہ انضباط پیدا کیا ہے کہ صرف ہند اسلامی تہذیب

میں نہیں بلکہ پوری اسلامی تہذیب میں اس نظم کا ایک خاص مقام ہے اور مسلمانوں کے یہاں فطرت کا جو تصور رہا ہے اس کے متعلق کچھ کہنا ہو تو اس نظم پر غور کئے بغیر کام نہیں چل سکتا۔ اس نظم سے اندازہ ہوتا ہے کہ یورپ کے مستشرقین نے اُردو سے بے اعتنائی برت کے اپنے اوپر کیا ظلم کیا ہے۔

فطرت کے علاوہ دوسری چیز جسے محسن نے جذب کرنے اور اسلامی تصورات کے ساتھ انضباط دینے کی کوشش کی ہے۔ مقامی عناصر ہیں۔ جن کا تعلق سری کرشن سے ہے —— چونکہ سری کرشن اوتار بھی ہیں اور جسمانی محرکات سے ان کا خاص رشتہ ہے۔ اس لئے فطرت کے حسن اور مقامی عناصر کی لطافت کے محسن ہوس و عشق اور جسم و روح کی دوئی مٹانے میں بھی کامیاب ہوئے ہیں۔ یہاں بھی وہی امتزاج کا عمل کام کر رہا ہے۔

گھر میں اشنان کریں سرو قدانِ گوکل
جا کے جمنا پہ نہانا بھی ہے ایک طولِ اَمل
کالے کوسوں نظر آتی ہیں گھٹائیں کالی
ہند کیا ساری خدائی میں بتوں کا ہے عمل
نہ کھلا آٹھ پہر میں کبھی دو چار گھڑی
پندرہ روز ہوئے پانی کو منگل منگل
دیکھئے ہوگا سری کرشن کا کیونکر درشن
سینۂ تنگ میں دل گوپیوں کا ہے بیکل
راکھیاں لے کے سلونوں کی برہمن نکلیں
تار بارش کا تو ٹوٹے کوئی ساعت کوئی پل
ڈوبنے جاتے ہیں گنگا میں بنارس والے
نوجوانوں کا سنیچر ہے یہ بڑھوا منگل

ان اشعار میں عربی و فارسی الفاظ اور ہندی الفاظ کا سنگم بھی معنویت سے خالی نہیں اور اضداد کے اسی امتزاج پر دلالت کرتا ہے۔ الفاظ کے ذریعہ محسن نے ہند و عرب کو گلے ملا دیا ہے۔

اس قصیدے میں سب سے گہرا اجتماع ضدین کفر و اسلام کا ہے۔ امیر مینائی اور خود محسن نے تشبیب کا جواز پیش کرتے ہوئے یہ شرعی حیلہ تو ضرور نکالا ہے کہ قصیدے میں نورِ اسلام کو ظلمتِ کفر پر غالب آتے دکھایا گیا ہے۔ یہ بات کچھ ایسی غلط بھی نہیں۔ محسن کے عقیدے کے مطابق اسلام کفر سے بلند تر درجہ رکھتا ہے اور انھوں نے اپنے پورے کلام میں اجزائے شعر کا استعمال اس اصول کے مطابق کیا ہے۔

روئے معنی ہے بہکنے میں بھی اعلیٰ کی طرف تاکتا ہے تو ثریا کی سنہری بوتل

لیکن اس غلبۂ اسلام کا تعلق فکری عنصر سے زیادہ ہے۔ قصیدے کی جذباتی کیفیت کچھ اور کہتی ہے۔ ہر قصیدہ نگار کی طرح محسن نے بھی تشبیب پر مدح کی نسبت زیادہ زور دیا ہے، اور تشبیب کی ملاحتِ بیان آگے چل کر کم ہو گئی ہے۔ سری کشن کے مناسبات جس چٹخارے کے ساتھ نظم ہوئے ہیں وہ بھی کہتے ہیں کفر کوئی ایسی چیز نہیں جس سے گھبرایا جائے۔ خصوصاً قصیدے کا خاتمہ۔

کہیں جبریلؑ اشارے سے کہ ہاں بسم اللہ
سمت کاشی سے چلا جانبِ متھرا بادل

صاف اعلان کرتا ہے کہ اسلام نے کفر کو قبول کر لیا۔ اس قصیدے کی سب سے بڑی جذباتی معنویت یہی ہے۔

——— اسلام کو چھوڑے بغیر کفر و اسلام کا امتزاج۔

اور یہی اس قصیدے کی مقبولیت کا راز ہے۔

یہ قصیدہ پڑھتے ہوئے محسن کی پوری شاعری کے بارے میں ایک سوال میرے ذہن میں

پیدا ہوتا ہے جس کا میں کوئی جواب نہیں دے سکتا۔ نعت گوئی میں محسنؔ نے جس شوخی سے کام لیا کرشن بھگتی کی روایت کو دخل ہے یا نہیں، مجھے محسنؔ کی شاعری کی کمزوریوں کا احساس ہے۔ مجھے معلوم ہے کہ یہ جذب و سرور کی شاعری نہیں بلکہ مجلس آرائی اور طباعی کی شاعری ہے۔ میں جانتا ہوں کہ محسنؔ نشاطیہ رنگ میں ایسے ڈوبے کہ قیامت کے بیان اور دیدار خداوندی کے بیان میں سخت ناکام رہے۔ لیکن محسنؔ کا کلام محض کامیاب یا اچھی شاعری نہیں یہ ایک تہذیبی مظہر ہے۔ اس سے ہمیں اپنی قوم کی اندرونی نشوونما اور اس کی سمت کا پتہ چلتا ہے۔ مسلمانوں کی تہذیب کی تاریخ میں ان کا کم سے کم ایک قصیدہ سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

میں نے یہ مضمون اس امید میں نہیں لکھا کہ محسنؔ کی شاعری کو حیاتِ نو مل جائے گی۔ اور لوگ تو الگ رہے ہمارے شاعروں میں سے بھی مختار صدیقی کے سوا کسی نے محسنؔ کو قابل اعتنا نہیں سمجھا۔ یہ شاعری ایک خاص معاشرے اور ایک خاص ذہنیت کی پیداوار تھی۔ رات گئی بات گئی۔ اب دوسرے ذہن ہیں اور ان کی دوسری ضرورتیں ہیں۔ محسنؔ کا کلام وہیں پہنچ گیا، جہاں ہر کتاب آخر میں پہونچتی ہے کتب خانے میں ممکن ہے موہنجوداڑو کی طرح کسی دن یہ بھی برآمد ہو جائے۔ بہرحال دو شخص تو اسے پڑھتے ہی رہیں گے۔ ایک حضرت جبرئیل ایک میں۔

۱۹۵۹ء

منٹو

(۱)

منٹو مر گیا۔ وہ میرا دوست تھا۔ اس کے مرنے پر میں روؤں یا نہ روؤں، یہ میرا ذاتی معاملہ ہے۔ اس کے متعلق ماتمی مضمون لکھتے ہوتے میں پوری سنگدلی سے کام لوں گا۔ یعنی منٹو ہی کی روایت پر عمل کروں گا۔ گاندھی جی، قائداعظم، اختر شیرانی —— تین آدمیوں کی موت پر میں نے منٹو کا عالم دیکھا ہے۔ ایسے موقعوں پر وہ رو بھی لیتا تھا۔ اس پر آدھ آدھ گھنٹے کے لئے سکتہ سا طاری ہوتا تھا، لیکن پھر وہ گھر سے نکل پڑتا۔ سارے شہر کا چکر لگاتا۔ ایک ایک آدمی سے پوچھتا کہ تمھارا ردِ عمل کیا ہے۔ پھر گھر آ کے مختلف پہلوؤں سے اس واقعے پر غور کرتا۔ اسے الٹ پلٹ کے دیکھتا۔ اس کے اسباب اور نتائج کا جائزہ لیتا اور کئی کئی دن تک اسے یہ فکر لگی رہتی کہ آخر اس بات کے معنی کیا ہیں۔ شاید منٹو دوسری دنیا میں بیٹھا فرشتوں کو اپنی موت کا مطلب سمجھا رہا ہوگا۔ پھر میں کیوں روؤں؟ میں اس دنیا میں بیٹھ کے اس کا کام کیوں نہ کروں؟ منٹو کے دل میں ایک آگ سی جلتی رہتی تھی —— وہ ہر چیز کا مطلب سمجھنے کو مضطرب رہتا تھا۔ میں آنسو بہا کے یہ آگ بجھاؤں؟ وہ ان لوگوں میں سے نہیں تھا جن کے مرنے پر آنسو بہا کے ہم اپنے فرض سے سبکدوش ہو جائیں۔ منٹو ایسا آدمی نہیں تھا کہ ہم "خدا بخشے

بہت سی خوبیاں تھیں مرنے والے میں"۔ کہہ کے اس کے سارے عیب نظر انداز کر دیں۔ اس کے افسانوں کے ساتھ، اس کی خوبیوں کے ساتھ اس کا ایک ایک گناہ بھی زندہ رہنا چاہئے۔ منٹو معاف کرنے یا معاف کئے جانے کے لئے پیدا نہیں ہوا تھا۔ منٹو کوئی کتا یا بلی نہیں تھا کہ وہ آپ کے باورچی خانے میں سے دودھ پی جائے اور آپ اسے معاف کر دیں۔ منٹو مرد تھا۔ وہ دنیا میں اوروں کی طرف سے یا اپنی طرف سے عذر خواہیاں کرنے نہیں آیا تھا، بلکہ اوروں سے ان کے گناہ قبولوانے اور خود اپنے گناہ قبولنے اور اپنے گناہ' اس نے تو ہم سب کے گناہ بھی اپنے کندھوں پر اٹھا رکھے تھے۔ وہ بیچارہ تو مرا ہی اس بوجھ کے نیچے پس کے۔ میں اس کی نیکیاں یاد دلا کے اسے بزدل ثابت نہیں کروں گا۔ منٹو ذمہ دار آدمی تھا۔ نئی سے نئی ذمہ داریاں اپنے سر لیتا تھا۔ سب سے بڑی ذمہ داری تو اس نے سمجھنے اور سمجھانے کی مول لے رکھی تھی۔ یہ ہمت آج اردو کے کس ادیب میں ہے؟ یہ منٹو نہیں مرا، ایک طرز حیات مرا ہے۔

اور وہ آدمی کب تھا؟ منٹو تو ایک اسلوب تھا ـــــ لکھنے کا نہیں، جینے کا ـــــ واقعی منٹو بڑی خوفناک چیز تھا۔ وہ ایک بغیر جسم کی روح بن کے رہ گیا تھا۔ جو گھبراہٹ مجھے دوستوئفسکی کے ناول پڑھ کے ہوتی ہے وہی منٹو سے پڑھ کے ہوتی تھی۔ اگر آپ مجھ سے پوچھیں کہ تم نے کبھی بھوت دیکھا ہے، تو میں کہوں گا، ہاں ـــــ منٹو سوچتا تو احساسات اور جسمانی افعال کے ذریعہ ہی تھا۔ لیکن یہ چیز وہ تھی جس کے متعلق اسپین کے صوفیوں نے کہا ہے کہ جسم کی بھی ایک روح ہوتی ہے، یہ روح منٹو نے پالی تھی۔ وہ کسی اخلاقی یا ذہنی خول کے اندر نہیں رہتا تھا۔ عام طور سے لوگ اپنے اوپر کوئی خول اس بری طرح چڑھائے رکھتے ہیں کہ چیزیں ان تک نہیں پہونچ سکتیں، خول سے ٹکرا کے رہ جاتی ہیں۔ وہ بس ٹکرانے کی آوازیں سنتے ہیں۔ منٹو نے اپنی روح کو بالکل ہی بے حفاظت چھوڑ دیا تھا۔ ہر چیز منٹو تک پہونچی تھی۔ اور اتنے زور کا تصادم ہوتا ہے کہ بعض اوقات وہ چکرا کے رہ جاتا تھا۔ بہر حال چیزیں اس تک پہونچتی ضرور تھیں، چاہے وہ اس کا مطلب سمجھنے میں کامیاب ہو یا نہ ہو۔ منٹو میں اگر

کوئی خامی تھی تو یہ کہ اس کے پاس احساسات تو بہت تھے لیکن انھیں ترتیب دینے اور انضباط میں لانے کی صلاحیت قوی نہ تھی لیکن اتنے مختلف اور متنوّع احساسات کو سہارنے کی ایسی طاقت بھی ہمارے کس ادیب میں ہے۔ اسے ہر چیز محسوس کرنے کا شوق تھا، بلکہ یہ تو اس کی مجبوری تھی۔ وہ چیزوں کو اس لئے نہیں دیکھتا تھا انھیں کام میں لانا ہے یا افسانوں میں استعمال کرنا ہے، وہ تو احساس کی مشین بن گیا تھا جو خود بخود کام کرتی رہتی تھی۔ ایک دفعہ منٹو نے اپنے کسی افسانے کے بارے میں میری رائے مانگی، میں نے کہہ دیا بہت اچھا ہے۔ منٹو نے کہا "سچ سچ بتاؤ۔ میں نے پھر وہی بات دُہرادی۔ منٹو کی تسلّی نہ ہوتی۔ کہا، میرے افسانہ کی تعریف نہ کرو۔ کوئی خامی بتاؤ۔ میں نے جواب دیا، اس کا خاتمہ کچھ مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ حالانکہ منٹو مجھ سے کسی معاملہ میں بحث نہ کرتا تھا۔ لیکن اس وقت اسے میری بات پسند نہ آئی۔ کہنے لگا یہ افسانہ میں نے نہیں لکھا، میرے کرداروں نے لکھا ہے۔ جس طرح اس نے کہا ویسے ہی میں نے ختم کر دیا۔ اصل میں قصہ یہی ہے۔ منٹو سے چیزیں ہی افسانہ لکھواتی تھیں، اسی لئے تو اس کا افسانہ کبھی کبھی اچھا ہوتا تھا، کبھی خراب، یہ تو میں ماننے کو تیار نہیں کہ منٹو میں اپنے دماغ کے ذریعے اپنے احساسات کو قابو میں لانے کی اہلیت نہ تھی، اس کا حال تو بابو گوپی ناتھ سے معلوم ہو سکتا ہے۔ البتہ بعض اوقات چیزیں اس کے دماغ پر بری طرح غالب آجاتی تھیں اور اسے اپنی طرف کھینچنے لگتی تھیں۔ اس کھینچا تانی میں اس کا افسانہ بگڑ جاتا تھا۔ لیکن ویسے ہر چیز اپنی جگہ نہایت ٹھوس ہوتی تھی۔ چیزوں کو اس طرح قبول کرنے کے لئے بھی جگرا چاہیے۔

منٹو کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ بڑا خود پسند تھا اور اپنے اوپر اعتراض برداشت کرنے کی تاب اُس میں نہ تھی، بعض لوگوں نے تو ہمدردانہ نقطۂ نظر سے ہی سہی، مگر یہاں تک کہ دیا کہ اس کی انانیت نے ہی اس سے افسانے لکھوائے۔ میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ انانیت کی مدد سے آدمی تنقید یا بری بھلی نظمیں لکھ لے تو لکھ لے، افسانے نہیں لکھ سکتا۔ افسانہ لکھنے کے لئے تو سڑک کے روڑوں تک کو اپنے اوپر فوقیت دینی پڑتی ہے۔ رہا منٹو تو اس کے متعلق تو میں ذوق

کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ اس کی انانیت بس ایک ڈھونگ تھا جو اس نے اپنی سچائی کی حفاظت کے لئے رچایا تھا۔ ادیبوں اور ادبی حلقوں کے لئے اس نے ایک الگ چہرہ تیار کر کے رکھا تھا جسے وہ ایسے موقعوں پر فوراً اوڑھ لیتا تھا۔ یہ بھی دراصل منٹو کا ایک تجربہ تھا ــــــ دوسروں کے ساتھ اور خود اپنی شخصیت کے ساتھ اس کی خودستائی بھی ایک اعلانِ جنگ تھا بے حسی کے خلاف یہ بھی ایک دعوت تھی۔ جن چیزوں کو اس نے سمجھا تھا انھیں سمجھنے کی۔ وہ تعریف نہیں کرتا تھا بلکہ اپنے انداز نظر کی۔ رہا اس کا انکسار تو اسے بھی منٹو نے چھپا کے نہیں رکھا تھا کہ اس سے دوستی کئے بغیر نظر ہی نہ آئے۔ یہ وہ ٹاٹ نہیں تھا جسے خدا پرست بادشاہ اپنے زرّیں لباس کے نیچے پہنا کرتے تھے۔ منٹو کے انکسار کے مظاہرے چلتے پھرتے بھی دیکھے جا سکتے تھے۔ اس کا زیادہ وقت غیر ادبی لوگوں کے ساتھ گزرتا تھا اور وہ ان کے ساتھ اس طرح شامل رہتا تھا جیسے بالکل انھیں جیسا ہو۔ وہ لوگوں سے رابطہ ذہن کے ذریعے قائم نہیں کرتا تھا بلکہ احساس کے ذریعے۔ جو لوگ ذہن کے بغیر منٹو سے تعلق پیدا کرنا چاہتے تھے انھیں کبھی کامیابی نہیں ہوتی تھی۔ پھر جن لوگوں نے صرف محض اپنے ذہن کی پرورش کی ہو اور اپنی شخصیت کے حیاتی عناصر کو دبایا ہو۔ ان سے مل کر منٹو کو آسودگی نہیں ہوتی تھی چنانچہ ذہانت کے اندر محدود رہنے والوں کے سوا ہر قسم کا آدمی منٹو کا دوست بن سکتا تھا اور بس یہی دس پندرہ منٹ کے اندر اس نے کبھی کسی کو اپنے سے ذہنی طور پر کم نہیں سمجھا۔ ہر آدمی کا تجربہ اس کے لئے اتنا ہی قابل قدر تھا جتنا خود اپنا۔ وہ کسی کو قبول کرنے سے پہلے شرطیں عائد نہیں کرتا تھا۔ منٹو کی محبت بھی شدید ہوتی تھی اور نفرت بھی۔ لیکن حقارت کا جذبہ اس کے اندر نہیں تھا۔ اچھا ہی ہوا کہ منٹو نے باقاعدہ طور پر زیادہ تعلیم حاصل نہ کی۔ اسی لئے تو عام آدمیوں سے ان کی سطح پر ملنے کی صلاحیت محفوظ رہی۔ اس کی نظر میں کوئی انسان بے وقعت نہیں تھا۔ وہ ہر آدمی سے اس توقع کے ساتھ ملتا تھا کہ اس کی ہستی میں بھی ضرور کوئی نہ کوئی معنویت پوشیدہ ہو گی جو ایک نہ ایک دن منکشف ہو جائے گی۔ میں نے اسے ایسے ایسے

عجیب آدمیوں کے ساتھ ہفتوں گھومتے دیکھا ہے کہ حیرت ہوتی تھی۔ منٹو انھیں برداشت کیسے کرتا ہے۔ لیکن منٹو بور ہونا جانتا ہی نہ تھا اس کے لئے تو ہر آدمی زندگی اور انسانی فطرت کا ایک مظہر تھا، لہٰذا ہر شخص دل چسپ تھا۔ اچھے اور بُرے، ذہین اور احمق، مہذب اور غیر مہذب کا سوال منٹو کے یہاں ذرا نہ تھا۔ صرف اتنا ہی نہیں کہ وہ ہر قسم کے آدمی سے ربط وضبط رکھ سکتا ہو، اس میں تو کمال یہ تھا کہ وہ سمجھتا تھا کہ ہر شخص میں میری ہی جیسی ذہنی صلاحیتیں ہیں۔ جن دنوں منٹو اور میں "اُردو ادب" مرتب کر رہے تھے، منٹو کی یہ عادت روز نئی الجھنیں پیدا کرتی تھی۔ جو بھی چلتا پھرتا منٹو کے یہاں آنکلا۔ منٹو نے فوراً اسے نصیحت کی کہ لکھنا سیکھو۔ اسے دو چار موضوع بتائے لکھنے کا طریقہ سمجھایا اور مضمون کی فرمائش کر دی۔ دو تین دن بعد وہ صاحب افسانہ یا مضمون لئے چلے آ رہے ہیں۔ ظاہر ہے یہ چیزیں کس قسم کی ہوتی تھیں لیکن روز تجربوں کے بعد بھی منٹو کی یہ عادت نہ چھوٹی۔ وہ سمجھتا تھا کہ اگر میں لکھ سکتا ہوں تو سب ہی لکھ سکتے ہیں، آخر اس میں ایسی بات ہی کون سی ہے۔ غرض یہ کہ بس ادیبوں کے سامنے ہی ادیب بنتا تھا۔ ورنہ اس میں تو انسانوں کو قبول کرنے کی صلاحیت اتنی زبردست تھی کہ جیسا آدمی ساتھ ہو منٹو ویسا ہی بن جاتا تھا۔

میں نے اس خوبی کو انکسار کہا ہے مگر اس لفظ میں ایک تکلف ہے تصنع جھلکتا ہے، اس میں بھی دوسروں پر اپنی فوقیت کا احساس پنہاں ہے۔ منٹو میں تو سچے فن کاروں کی نفی خودی آگئی تھی۔ وہ ہر وقت کچھ اور بنتا رہتا تھا۔ وہ جن لوگوں یا جن چیزوں کے متعلق لکھتا تھا پہلے خود بھی وہی بن جاتا۔ منٹو جیسے فن کار کو خود پرست کہنے سے پہلے آدمی کو اپنا جائزہ لینا چاہئے۔ البتہ مجھے اس سے شکایت ہے کہ میرے ساتھ اس نے خود پرستی سے کام لیا۔ یعنی میری اس طرح عزت کرتا رہا جیسے میں اور وہ دو بالکل مختلف قسم کی مخلوق ہیں۔ ممکن ہے میں نے اس کی بہ نسبت دس پانچ کتابیں زیادہ پڑھ لی ہوں گی مگر دس ہزار کتابوں سے زیادہ پڑھ کے بھی آدمی منٹو نہیں بنتا۔ دراصل میری عزت کر کے منٹو مجھ پر تنقید کرتا تھا۔ منٹو سرتاپا فنکار تھا اس کی

ساری زندگی اس کے احساسات میں تھی۔ میں یہ درجہ کبھی حاصل نہیں کر سکا۔ منٹو کی مجھ سے بیگانگی بالکل بجا تھی ـــــ چاہے اس کا ذریعہ اظہارِ عزت ہی کیوں نہ ہو۔

دراصل اس کے ساتھی بس اس کے احساسات ہی تھے وہ انھیں کی صحبت میں رہتا تھا، چاہے اپنے گرد ایک مجمع جمائے رکھے۔ لوگ کہتے ہیں منٹو کا مشاہدہ بڑا زبردست تھا۔ خارجی دنیا کو تو وہ دیکھتا ہی تھا مگر اس سے زیادہ وہ اپنے اندر دیکھتا رہتا تھا، اس پر تقریباً ہر وقت ہی ایک مراقبہ کی سی کیفیت طاری رہتی تھی، خصوصاً رات کے وقت جب وہ گرد و پیش سے غافل ہونے لگتا تھا۔ ایسی حالت میں بالکل یوں معلوم ہوتا جیسے منٹو اپنے حواسِ خمسہ اور اپنے احساسات سے گفتگو میں مصروف ہو۔ صوفی لوگ تو اپنے گیان دھیان کے ذریعہ باہمہ و بے ہمہ کا درجہ حاصل کرتے تھے۔ منٹو نے یہ کیفیت اپنے احساسات کے ذریعے حاصل کی تھی۔ میں تو اسے بادہ خوار ہونے کے باوجود ولی سمجھتا ہوں۔ منٹو عارف کی بعض اہم خصوصیات سے خالی نہ تھا۔ منٹو کی آنکھیں تھیں تو بڑی بڑی، اور وہ گرد و پیش کی ہر چیز کو نہایت غور سے دیکھتی نظر آتی تھیں۔ لیکن مجھے تو ہمیشہ ایسا لگا ہے کہ منٹو کی آنکھیں اپنے اندر کی کوئی چیز ڈھونڈ رہی ہیں اور اس کے کان اس شور و طوفان کو سن رہے ہیں جو خود اس کے اندر بپا ہے۔ یوں تو جو چیز بھی سامنے آئے منٹو اس سے فوراً تعلق پیدا کر لیتا تھا، لیکن اس کی بے تعلقی ایک ہیبت ناک چیز تھی۔ بنیادی طور سے منٹو تنہا آدمی تھا ـــــ یعنی اپنے سارے ہنگاموں کے باوجود ـــــ اس کے اندر ایک ایسا مرکز تھا جہاں تک کوئی نہیں پہنچ سکتا تھا اور منٹو کی جان یہی مرکز تھا۔

یوں منٹو کے پاس دماغ بھی تھا لیکن اس نے اپنے سوچنے کا ذریعہ احساسات کو بنا لیا تھا۔ دوسرا ذریعہ تھا افعال۔ جب وہ کسی چیز کو سمجھنا چاہتا تھا تو کچھ نہ کچھ کرتا تھا۔ چاہے شراب پیے چاہے سڑکوں پر گھومتا پھرے، چاہے کسی سے لڑ پڑے، چاہے کوئی الم غلم مضمون لکھ ڈالے وہ ہر وقت کچھ نہ کچھ کرتا رہتا تھا کیونکہ ہر وقت وہ کچھ نہ کچھ سمجھنا چاہتا تھا۔ پہلے سے طے کر کے نہیں کہ مجھے فلاں بات سمجھنی ہے، اس کا کام تو سمجھنا تھا۔ چاہے کوئی بات بھی سمجھ میں آ جائے۔ افسانہ نگاری کا کوئی نکتہ ہو یا انسانی فطرت کا کوئی راز، یا لذت اندوزی کا کوئی طریقہ، بے مقصد کچھ نہ کچھ

کرنے کا جو فلسفہ ژید نے نکالا ہے منٹو اس کی زندہ مثال تھا۔ اس کا ہر لمحہ ایک تجربہ تھا۔ اس کا ہر فعل ایک لیبارٹری۔ وہ اپنے ان تجربات سے پورا پورا فائدہ نہیں اٹھا سکا۔ اگر وہ ذہن کی تربیت بھی اسی انہماک سے کرتا تو منٹو اور بھی بڑا ادیب ہوتا۔ یہ باتیں مجھے تسلیم ہیں مگر اس طرح زندگی بسر کرنے کا اتنا سلیقہ بھی آج کس میں ہے؟ کسی نے کہا ہے کہ اصلی شاعر وہ ہے جو اپنی نظم کی ساری تفصیلات بھی نظر میں رکھے اور اسے ایک نقطے کی طرح بھی دیکھ سکے۔ اسی طرح اصلی شخصیت وہ ہے جو اپنی تمام رنگا رنگی کے باوجود شعلے کی لو کی طرح نظر آئے۔ ہمارے نئے ادیبوں میں یہ بات منٹو کے سوا اور کسے حاصل ہوئی۔

منٹو شرابی تھا، جو کچھ بھی تھا وہ سب کو معلوم ہے یہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں۔ لیکن اخلاقی طہارت جیسی دُھن منٹو کو تھی ویسی میں نے کسی اور میں نہیں دیکھی، وہ باہر سے رند تھا اندر سے زاہد —— گو ناصح کبھی نہیں بنا۔ یہ اخلاقی طہارت وہ اپنے اندر بھی ڈھونڈتا تھا، اور دوسروں میں بھی بہت سے افسانے جو بعض لوگوں کو بہت فحش معلوم ہوئے۔ دراصل اس کی اسی طہارت پسندی کے نمونے ہیں۔ اسی طرح بعض افسانوں میں چند حضرات کو پاکستان کی مخالفت نظر آئی، حالانکہ اس میں منٹو نے ٹھیٹ اسلامی دیانت داری اور اس اخلاقی احتساب کا مظاہرہ کیا تھا جس کا استعمال وہ اوروں پر ہی نہیں، اپنے آپ پر بھی کرتا تھا۔ پھر آزادیٔ فکر و احساس کچھ ایسی اس کی گھٹی میں پڑی تھی کہ یہ میسّر نہ ہو تو وہ سانس نہیں لے سکتا تھا۔ ہزاروں روپے کی آمدنی پر لات مار کر ہندوستان سے چلا آیا اس لئے کہ وہاں "ڈان" اس کے پڑھنے کو نہیں مل پاتا تھا۔ یہ وہ اخبار ہے جس نے منٹو کی زندگی میں اسے دو دو کالم لمبی گالیاں دیں۔ اس کی کتابوں کی ضبطی کا مطالبہ کیا، اور اس کے مرنے کے بعد افسوس کا ایک لفظ نہ لکھا۔ شرابی اور آوارہ منٹو کا وہ حال تھا "باطل سے نہ دبنے والوں" کا یہ حال ہے۔ ہمارے ملک میں منٹو کی جس طرح قدردانی ہوئی وہ ہماری تہذیبی زندگی کا ایک خونی ورق ہے۔ پھر آج جس طرح منٹو کی مجاوری ہو رہی ہے وہ بھی ہم دیکھ رہے ہیں۔ اگر مجھ میں منٹو جیسی جرأت ہوتی تو میں "سیاہ حاشیے" کا دوسرا حصہ لکھتا۔

میں نہ معلوم کہاں بہک گیا۔ بات ہو رہی ہے منٹو کی حرّیت پسندی کی ، لوگوں کو دوسروں کے غلبے سے آزاد رہنا سکھانے والے تو بہت ہیں، لیکن منٹو ایک ایسا آدمی تھا جو کہتا تھا مجھ سے بھی آزاد ہو۔

منٹو نے جو خواب دیکھا تھا، وہ چھوٹا ہو یا بڑا، زندگی کے متعلق اس نے جو رویّہ اختیار کیا تھا اس میں خامیاں چاہے کتنی ہی کیوں نہ ہوں۔ لیکن اصل بات یہ ہے کہ اس نے مرتے دم تک اپنے خواب سے غدّاری نہیں کی۔ وہ شراب تو ہمیشہ سے ہی پیتا چلا آیا تھا۔ مگر اب لوگوں سے پیسے مانگ مانگ کے پینے لگا تھا۔ بہت سے لوگ جو کل تک اس کی خوشامد کیا کرتے تھے، اب اسے ذلیل سمجھنے لگے تھے —— محض اتنی بات پر کہ اس نے سڑک چلتے پکڑ کے ان سے دو چار روپے مانگ لیے۔ یہ سب بُری باتیں ہیں لیکن کیا یہ اس کی سب سے بڑی ذلالت نہ ہوتی کہ وہ اپنے خواب سے بے وفائی کرتا ؟ کچھ دنوں سے شہید کا لفظ بڑی فیاضی سے استعمال ہو رہا ہے۔ منٹو اکثر سوچا کرتا تھا کہ شہید کسے کہتے ہیں۔ خیر کسی مقصد کے لئے جان دے دینا بڑی مشکل ہے لیکن روز کی بے عزّتی برداشت کرنا اور شرم سے گھل گھل کے مرنا —— صرف اس بات کے لئے کہ میرے خواب کی عزّت محفوظ رہے —— یہ کیسا کام ہے۔ ؟

منٹو کے مرنے پر لوگوں کو جو صدمہ ہوا ہے وہ بھی اسی طرح سمجھنے کی چیز ہے جس طرح منٹو کی زندگی اور موت۔ اس کے پڑھنے والوں نے کچھ ایسا محسوس کیا ہے جیسے اپنا کوئی سرپرست اُٹھ گیا ہو۔ اس میں ایک چیز تو یہ بھی ہے کہ جو باتیں اور ادیب کہنے کی ہمّت نہ کر سکتے تھے وہ منٹو بے دھڑک کہہ ڈالتا تھا لیکن اس سے بھی بڑی چیز یہ ہے کہ منٹو کی قسم کا فن کار ہم جیسے عام لوگوں کے لئے ایک ڈھال کا کام دیتا ہے۔ زندگی کی جن زہرہ گداز حقیقتوں کا شعور حاصل کئے بغیر ہم ٹھیک طرح زندہ نہیں رہ سکتے انھیں ہمارے بجائے اس قسم کا فن کار محسوس کر کے ہمیں بتاتا ہے۔ یعنی وہ ہماری طرف سے احساس کی

اذیت اٹھاتا ہے۔ اگر ایسا فن کار ہمارے درمیان نہ رہے تو پھر یہ ذمہ داری اپنی اپنی بساط بھر ہم سب کو قبول کرنی پڑتی ہے۔ منٹو کے بعد یہ بوجھ ہمارے کاندھوں پر آپڑا ہے جب تک انوری زندہ رہا آسمان سے جو بلا بھی آئی انوری کے گھر کا پتہ پوچھتی ہوئی آئی۔ اب میرے اور آپ کے گھر کا پتہ پوچھے گی۔ منٹو کی موت نے ہمیں اس کرب میں مبتلا کر دیا ہے۔ ہمیں شعور کی بلاؤں سے محفوظ رکھنے والی دیوار ہمارے سامنے سے ہٹ گئی۔

بہر حال اُردو پڑھنے والے اس بات میں قابل داد ہیں کہ انھوں نے یہ تو سمجھ لیا کہ منٹو ہماری سپر تھا۔ ہر قوم کی طرح مسلمان قوم سے بھی اپنی تاریخ میں بیسیوں قسم کی حماقتیں سرزد ہوئی ہوں گی لیکن یہ قوم مستقل طور سے فقیہوں کی چکر میں کبھی نہیں آئی۔ اب تک سینکڑوں شرابیوں کو رحمتہ اللہ علیہ بنا چکی ہے۔ پاکستان کے ثقہ لوگوں نے فتویٰ دیا کہ منٹو ناپاک ہے اردو ادب کے شیداؤں نے مغربی پاکستان کے قصبہ قصبہ میں منٹو کی مغفرت کے لئے دعائیں مانگیں۔ جب تک فقیہوں کے فتویٰ پر خط تنسیخ کھینچنے والے عام لوگ زندہ ہیں منٹو کیسے مرے گا؟ یہ روح تو کبھی حافظ کے روپ میں آئی ہے کبھی منٹو کے روپ میں۔ ہماری تاریخ آئندہ جس روپ میں چاہے گی اُسے زندہ کرے گی۔ بہر حال یہ منٹو والا روپ بھی کچھ ایسا نہیں تھا کہ ہم اس پر شرمائیں۔ ہم بزدل سہی، مگر خیر منٹو نے ہماری لاج رکھ لی۔ اور اس کے مرنے کے بعد ہی سہی ہم نے بھی اس کی لاج رکھ لی۔ آخر ہم نے پہچان لیا کہ منٹو کیا تھا۔ اب تو واقعی میرے دل سے پاکستان زندہ باد کا نعرہ نکلتا ہے —— وہ نعرہ جو مرتے دم تک منٹو کے ایک ایک فعل اور ایک ایک لفظ سے بلند ہوتا رہا —— حالانکہ حکومت تک نے اُسے روکنے کی کوشش کرلی۔

۱۹۵۵ء

(۲)

جس دن منٹو مرا تھا اس دن بھی میں نے یہی کہا تھا کہ منٹو جیسے آدمی کی زندگی یا موت کے بارے میں جذباتی ہونے کی ضرورت نہیں۔ ہمیں تو اس کی زندگی اور موت دونوں کے معنی متعین کرنے چاہئیں۔ منٹو تو ان لوگوں میں سے تھا جو صرف ایک فرد یا ایک ادیب سے کچھ زیادہ ہوتے ہیں۔ پھر اب تو جذبات پرستی کی گنجائش یوں بھی نہیں رہی کہ منٹو کو مرے دو مہینے سے زیادہ ہو گئے۔ اور ہمارے لئے یہ سوال زیادہ اہم ہو گیا ہے کہ اُردو ادب میں کیا کم از کم بیس سال کے اُردو ادب میں منٹو کی جگہ کیا ہے۔ بعض لوگوں کے خیال میں منٹو اُردو کا سب سے بڑا افسانہ نگار ہے۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ منٹو چاہے موپاساں وغیرہ کی صف میں نہ آسکے، لیکن یورپ کے اچھے خاصے افسانہ نگاروں سے اس کا مقابلہ کیا جا سکتا ہے۔ میں ان دونوں باتوں سے متفق ہوں بلکہ میں تو یہ بھی کہتا ہوں کہ اگر منٹو موپاساں کے برابر نہیں پہنچ سکا تو اس میں اتنا قصور خود منٹو کا نہ تھا جتنا اس ادبی روایت کا جس میں وہ پیدا ہوا۔ جس بات میں منٹو موپاساں سے پیچھے رہ جاتا ہے وہ موپاساں کی نثر ہے اور موپاساں کو جس قسم کی نثر درکار تھی وہ فرانس میں اور کچھ نہیں تو کوئی دو سو سال سے نشو و نما پا رہی تھی۔ موپاساں کے پیچھے روشن فوکو تھا، والتیئر تھا، استاں دلال تھا۔ فلوبیر تھا۔ منٹو کے پیچھے کون تھا؟ میری بات کا وہ مطلب نہ سمجھئے جو اُردو کے ایم۔ اے سمجھیں گے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ اردو کی نثر بالکل فضول ہے اس میں بہت سی خوبیاں ہیں۔ لیکن منٹو کو جن چیزوں کی ضرورت تھی وہ اُردو نثر کی روایت میں موجود نہ تھیں۔ منٹو کو پانی پینے کے لئے اپنے آپ کنواں کھودنا پڑا۔ موضوع اور ہیئت دونوں میں منٹو کی حیثیت ایک پیش رو

کی ہے اس لئے منٹو کے متعلق کوئی آخری فیصلہ کرنے سے پہلے ہمیں یہ دیکھنا پڑے گا کہ اس سے پہلے اُردو میں کیا تھا، اس کے ہم عصر کیا کر رہے تھے، منٹو کیا کر سکا اور کیا نہیں کر سکا۔ یہ باتیں دیکھے بغیر ہم منٹو کو اچھا یا برا کہہ لیں گے۔ مگر اُردو ادب میں منٹو کی حیثیت ہماری سمجھ میں نہ آئے گی۔

منٹو نے جو کنواں کھودا تھا وہ ٹیڑھا بھینگا سہی، اور اس میں سے جو پانی نکلا وہ گدلا یا کھاری سہی۔ مگر دو باتیں ایسی ہیں جن سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ایک تو یہ کہ منٹو نے کنواں کھودا ضرور، دوسرے یہ کہ اُس میں سے پانی نکالا۔ اب ذرا گنئے تو سہی کہ اُردو کے کتنے ادیبوں کے متعلق یہ دونوں باتیں کہی جا سکتی ہیں۔

میں اس بات سے بے خبر نہیں ہوں کہ آج سے نہیں بلکہ شروع ہی سے بہت سے "خوش مذاق" حضرات کو منٹو کی ان دونوں خوبیوں سے "انکار" رہا ہے۔ اس کے برخلاف ہم نے یہ بھی دیکھا کہ اقبال کی وفات سے لے کر آج تک کسی اُردو ادیب کا ماتم اس طرح نہیں ہوا جس طرح منٹو کا۔ آخر کوئی چیز تو تھی جس نے لوگوں کو اتنا سوگ منانے پر مجبور کیا۔ خیر بعض لوگ اتنی مقبولیت کو بھی منٹو کی پستی کا آخری اور قطعی ثبوت سمجھیں گے، کیونکہ ان کا عقیدہ ہے کہ ادیب کو ہر آدمی کے لئے نہیں لکھنا چاہیئے۔ ایسے لوگوں کو بیس سال سے منٹو پر یہی اعتراض رہا ہے کہ منٹو تو بس ایسی باتیں کرتا ہے جس سے لوگ چونک پڑیں۔ شاید یہ کوئی غیر شریفانہ یا غیر ادیبانہ بات ہو۔ لیکن میں نے جو تھوڑا بہت ادب پڑھا ہے اس سے تو یہی پتہ چلتا ہے کہ لوگوں کو چونکانا ادیب کا ایک مقدس فریضہ رہا ہے۔ بلکہ میل وِل نے تو ایسے لوگوں پر لعنت بھیجی ہے جو چونکانے سے ڈرتے ہیں۔ منٹو کو چھوڑیئے۔ بود[illegible] شاعر کو کیا کہیئے گا جس کا ایک ادبی اصول ہی یہ تھا کہ متوسط طبقہ کو چونکایا جائے۔ اگر چون[illegible] کوئی بہت بڑا ادبی نقص ہے تو چونکنے سے ڈرنا ایک ذہنی بیماری ہے، کمزور شخصیت کی نشانی ہے۔ جو آدمی دوسروں کو چونکانا چاہے اس میں پہلے خود چونکنے کی صلاحیت ہونی چاہیئے۔ جس شخص کی جسمانی، ذہنی اور اخلاقی اعصاب زندہ ہوں

وہ کسی کو کیا چونکائے گا۔ ننگی کیا نہائے گی کیا نچوڑے گی۔ اگر کوئی ادیب اپنے پڑھنے والوں کو چونکاتا ہے تو یہ کوئی شکایت کی بات نہیں۔ ورنہ تو پھر بڑھئی کی شکایت کیجئے کہ اُس نے کرسی کیوں بنائی۔ ایسا ادیب تو محض اپنا فریضہ ادا کرتا ہے، ہاں ادیب سے آپ یہ ضرور پوچھ سکتے ہیں کہ تم نے ہمیں چونکانے کے بعد دکھایا کیا۔ اگر ہمیں جھنجھوڑ کر جگانے کے بعد منٹو نے ہمیں انسانی فطرت اور انسانی معاشرے کا کوئی تماشہ نہیں دکھایا، اگر اس نے ہمارے اندر زندگی کا کوئی نیا شعور پیدا نہیں کیا تو پھر ہم اُسے گالیاں دینے میں حق بجانب ہوں گے کہ اس نے ہمیں چین سے سونے بھی نہیں دیا۔ جو لوگ کسی قیمت پر جاگنا ہی نہیں چاہتے انھیں تو ان کے حال پر چھوڑیئے لیکن کیا آپ "نیا قانون"، "ہتک"، "بابو گوپی ناتھ" جیسے افسانے پڑھ کر دیانت داری کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ منٹو نے ہمیں چونکا کر مفت میں ہماری نیند خراب کرائی؟

اچھا، منٹو نے چونکایا بھی ہے دو طریقے سے۔ ایک تو اس کے اچھے افسانے ہیں جنھیں پڑھنے کے بعد محسوس ہوتا ہے کہ انسانی حقیقت ہمارے لئے کچھ بدل سی گئی ہے۔ دوسری طرف اس کے برے افسانے ہیں۔ منٹو کا ڈھنڈورچی ہونے کے باوجود مجھے تسلیم ہے کہ اس نے بعض بہت سے خراب افسانے لکھے ہیں۔ لیکن اُس کے برے سے برے افسانے میں بھی آپ کو دو ایک فقرے ایسے ضرور ملیں گے جو کسی نہ کسی آدمی یا چیز، یا خیال یا احساس کو منور کر کے رکھ دیں گے —— چاہے یہ روشنی ایسی ہو جو آپ کو پسند نہ آئے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ اس میں بھی آورد زیادہ ہے، یہ منٹو کا مداری پن تھا۔ مگر پہلی بات تو یہ ہے کہ آمد اور آورد کا فرق ادب میں کوئی معنی نہیں رکھتا۔ کوئی چیز آمد ہو یا آورد۔ فیصلہ کن بات تو یہ ہے کہ اس سے نتیجہ کیا برآمد ہوا۔ اگر آورد کے ذریعے کسی تجربے کو اظہار مل گیا تو وہ آمد سے بہتر ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ نوائے سروش بھی دو طرح سُنی جاتی ہے۔ کبھی تو سروش اپنے آپ پر بول پڑتا ہے۔ کبھی اس کے کان مروڑنے پڑتے ہیں۔ سروش کی فیاضی سے تو ہر آدمی ہی ادیب بن سکتا ہے لیکن سروش کی زبردستی بلوانے کے لئے ہمت درکار ہے۔ کیونکہ سروش کے کان مروڑنے کا مطلب ہے

اپنے کان مروڑنا۔ آپ یہ تو ضرور کہہ سکتے ہیں کہ بعض دفعہ منٹو نے سروش کے کان اس طرح مروڑے کہ وہ بولنے کے بجائے چیخ پڑا یا اول فول بکنے لگا۔ لیکن منٹو نے حوصلہ تو دکھایا۔ یہ کہہ دینا تو آسان ہے کہ منٹو کرتا ہی کیا تھا۔ وہ بے جوڑ باتوں کو جوڑ دیتا تھا، مگر یہ سمجھنا مشکل ہے کہ ان ہی بے جوڑ میں آدمی کا حلیہ بگڑ جاتا ہے۔

جُز قیس اور کوئی نہ آیا بروئے کار

منٹو کے اندر اس شعبدے بازی کی تہہ میں جو چیز کام کر رہی تھی کہ منٹو اپنے کسی چھوٹے سے چھوٹے احساس یا جذبے کو دبانے یا رد کرنے کا قائل نہ تھا۔ ہر چیز اُس کے اندر کوئی نہ کوئی ردِّ عمل پیدا کرتی تھی، اور وہ اِس ردِّ عمل کو قبول کر لیتا تھا۔ ان چھوٹے چھوٹے اور وقتی تجربات کی ایک دوسرے سے متعلق اور منضبط کرتے رہنے کی عادت اس میں نہ تھی۔ وقتی ردِّ عمل کو وہ اتنا دل چسپ یا دقیع سمجھتا تھا کہ اس پر انضباط و ارتباط کو قربان کر دیتا تھا۔ اسی لئے اس کے افسانے کبھی تو بہت اچھے ہوتے تھے، کبھی بُرے، اور کبھی افسانے میں ایک آدھ فقرہ ہی کام کا نکلتا تھا۔ منٹو میں یہ بہت بڑا نقص تھا۔ لیکن اُردو کے دوسرے افسانہ نگاروں کا حال یہ رہا ہے کہ وہ یا تو اپنے احساس کو ایک ڈھرّے پر لگا دیتے ہیں۔ اس ڈگر سے ہٹ کر کسی اور قسم کے تجربے کی صلاحیت اس میں باقی ہی نہیں رہتی یا پھر وہ چھوٹے چھوٹے اور ہنگامی تجربات کو حقیر سمجھ کر رد کرتے چلتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے ادیب دو چار اچھے افسانے لکھ کر ٹھپ ہو جاتے ہیں۔ اُردو افسانے میں بس منٹو ایک ایسا آدمی ہے جو کسی جذبے یا احساس سے نہ ڈرتا تھا، اور جس کے لئے کوئی احساس حقیر یا غیر دل چسپ نہ تھا۔ بعض حضرات نے منٹو کے کارنامے کو یہ کہہ کر اُڑانے کی کوشش کی ہے کہ منٹو کے یہاں افسانے کا خام مواد تو ہے، افسانے نہیں ہیں۔ اس کا منطقی نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ اردو کے دوسرے افسانہ نگاروں کے پاس خام مواد تک نہیں۔ کیونکہ خام مواد تو احساسات اور جذبات ہی فراہم کرتے ہیں۔ جب آدمی اپنے اعصاب پر پہرے بٹھا دے تو نتیجہ ظاہر ہے۔ منٹو کی شخصیت

اُردو کے افسانہ نگاروں میں سب سے زیادہ آزاد تھی۔ اس معنی میں کہ اس نے اپنے احساسات پر کسی قسم کی بندشیں نہیں لگائی تھیں۔ جب اس کے احساسات ایک دوسرے سے آزاد ہونے لگتے تھے تو یہی چیز اس کے افسانے کے لئے مہلک بھی ہو جاتی تھی لیکن اردو میں کوئی افسانہ نگار ایسا نہیں جو احساسات کی آزادی سے اتنا کم ڈرتا ہو۔ احساسات اور ارتعاشات کی ملچل میں منٹو کی شخصیت ضرور پاش پاش ہو گئی۔ لیکن اپنی زندگی اور موت سے منٹو نے ہمیں اتنا ضرور دکھا دیا کہ فن کار اپنا مواد کس طرح حاصل کرتا ہے۔ کیونکہ اس نے مواد جمع کرنے کا کام برسرِ عام اور سب کی نظروں کے سامنے کیا، اسی لئے اُردو میں اس کی حیثیت محض ایک ادیب سے زیادہ ہے۔ اسی لئے اس کی موت اس کی زندگی کی معنویت کو مکمل کرتی ہے۔ اور اسی لئے اس کے بڑے افسانوں کو برا سمجھنے کے باوجود میں منٹو کو اُردو کا سب سے بڑا افسانہ نگار کہتا ہوں۔

سنہ ۱۹۵۵ء

آدمی اور انسان

کوئی آٹھ سال ہوئے میں نے ایک مضمون "انسان اور آدمی" کے عنوان سے لکھا تھا۔ آج اس مضمون کا دوسرا حصہ یا ضمیمہ لکھتے ہوتے نہ تو میں ان خیالات کی تردید کر رہا ہوں نہ انھیں دہرا رہا ہوں۔ اگر نئے تجربات کا تقاضا ہو تو میں اپنی رائے بڑی بے شرمی سے بدل دیتا ہوں۔ ایسی صورت پیش آتی تو مجھے خود اپنے مضمون کے خلاف لکھنے میں کوئی جھجک نہ ہوتی۔ مگر فی الحال میں اُس پرانے مضمون کا ایک لفظ بھی واپس لینے کو تیار نہیں ہوں۔ یہ ضمیمہ اس لئے لکھنا پڑا کہ اب مجھے موضوع کے دوسرے رُخ کی طرف توجہ دلانی ہے۔ اُس مضمون کا پس منظر دوسری قسم کا تھا، اس مضمون کا پس منظر کچھ اور ہے۔ آٹھ سال پہلے ہمارے ادب میں روس کے زیر اثر "انسان" اور "انسانیت" یہ دو لفظ ایسے دھڑے سے استعمال ہو رہے تھے کہ لوگ یہ تک نہ سوچتے تھے کہ ہمیں کہنا کیا ہے، ان دو لفظوں کی اُلٹ پھیر سے نظم یا افسانہ یا تنقیدی مضمون تیار کر کے رکھ دیتے تھے۔ میں نے اپنے مضمون میں اس رجحان پر اعتراض کیا تھا، اور صرف اتنی بات کہی تھی کہ اگر زندگی کے ٹھوس تجربات سے آنکھیں بند کر کے انسان کی تعریف متعین کی جائے اور ایک مجرد خیال کو حقیقت سمجھ لیا جائے تو اس کے نتائج نہ تو ادب کے لئے خوش گوار ہوں گے نہ زندگی کے لئے۔ اس زمانے میں میرے اس مضمون کو ترقی پسندی پر

حملہ تصور کیا گیا تھا۔ لیکن اب خود روس میں ادب کو ایک نئے انداز سے سمجھنے کی کوشش کی جا رہی ہے اور روسی ادیب باقی دنیا کے اصطلاحی معنوں میں غیر ترقی پسندانہ ادب سے بھی رشتہ قائم کرنا چاہتے ہیں۔ یہ بات میں کسی فتح مندانہ جذبہ کے ساتھ نہیں کہہ رہا ہوں۔ روس کی اشتراکی تہذیب انسانی تاریخ کا ایک عظیم تجربہ ہے۔ اگر میں اس کے مقابلے میں اپنا ایک مضمون لاؤں تو میرا چھچھورا پن ہوگا۔ مجھے تو اس بات کی خوشی ہے کہ اب ترقی پسند اور غیر ترقی پسند ادیبوں کے درمیان مکالمے کی گنجائش نکل آئی ہے۔ پہلے تو بس خود کلامی ہوا کرتی تھی۔ ترقی پسندوں سے میرا ہزار باتوں میں اختلاف رہا ہے اور شاید آئندہ بھی ہوتا رہے، لیکن اس ادبی تحریک کے پیچھے انسانی روح کے جو مطالبات کام کر رہے ہیں۔ اُن سے انحراف کر کے میں ادیب نہیں رہ سکتا۔ چنانچہ اس مضمون میں بھی سوال ترقی پسندوں سے مناظرہ کا نہیں تھا، بلکہ اُردو کے ادیبوں اور ان ادیبوں کے پڑھنے والوں کو ارسطو کی سیدھی سادی بات یاد دلانی تھی کہ تعمیم، تخصیص سے آزاد ہو جائے تو اصول سازی خطرناک چیز بن جاتی ہے۔

اس نئے مضمون میں مجھے یہ کہنا ہے کہ اگر آدمی تعمیم کی ذمہ داری قبول کرنے سے گھبرانے لگے یا ہر قسم کے تجربات سے بس ایک ہی نتیجہ اخذ کرتا رہے تو تخصیص ایک دلدل بن جاتی ہے۔ یہ کہنے کی ضرورت مجھے اس لئے پیش آرہی ہے کہ آج ۱۹۵۶ء میں حالات کچھ اور ہیں۔ انسانی زندگی اور انسانی تاریخ کو سمجھنے میں روس نے جو غلطیاں کی ہیں۔ ان کا تو اب خود روسیوں کو احساس ہو چلا ہے لیکن اب ان ملکوں میں جو اپنے آپ کو "جمہوری" کہتے ہیں، دو قسم کے رجحانات ابھر رہے ہیں۔ یہ عقیدہ کہ انسان فطرتاً بالکل معصوم اور پاک و صاف ہے۔ کچھ روس ہی تک محدود نہیں رہا ہے۔ روس والوں نے تو اس عقیدہ کو ایک نیا معاشرہ قائم کرنے کی خاطر اپنایا تھا۔ مغربی ملکوں کی حکومتیں پُرانے سماجی نظام کو مستحکم بنانے کے لئے اس عقیدے کو استعمال کر رہی ہیں۔ حالانکہ ان کا عمل اس نظریہ کی تردید کرتا ہے۔ خصوصاً امریکہ والے دنیا میں

ایک نئے مذہب کا پرچار کر رہے ہیں جس کا خدا ہے" امریکی انسان" یہ انسان ہر قسم کی آلائشوں سے تو خیر پاک ہی ہے، اس پر طرہ یہ کہ بیمار تک نہیں پڑتا۔ سیمون دبووار نے اپنے سفرنامہ میں لکھا ہے کہ نیویارک میں زکام کی شکایت کرنا بدتمیزی ہے کیونکہ "اچھے امریکن" کو کبھی زکام نہیں ہوتا۔ اس نئے مذہب کی فقہ میں برے کام حلال ہیں۔ بُرے جذبات کا اظہار حرام۔ "انسان پرستی" میں امریکہ نے روس کو منزلوں پیچھے چھوڑ دیا ہے۔ مگر مزے کی بات یہ ہے کہ امریکہ میں جو واقعی سچا ادب پیدا ہوا ہے وہ کچھ اور کہتا ہے۔ جس طرح انیسویں صدی کے روسی ناول نگاروں نے روایتی کھل قیاسیت سے بے نیاز ہو کر انسانی فطرت کی تفتیش کی تھی۔ اسی طرح میل دل اور ہاتھورن سے لے کر آج کلوویل اور فاکسنر کے زمانہ تک انسانی تقدیر اور انسانی اقدار کی تخلیق کا مسئلہ امریکی ناول کا بنیادی موضوع بنا رہا ہے۔ (ہمینگ وے کا نام میں نے اس لئے نہیں لیا کہ اس کے آخری ناول سے بوئے یونسکو می آید) ان امریکی ناول نگاروں کے تصورات حیات یا تصور انسان پر اعتراض تو ہو سکتے ہیں۔ ان میں شاید کچا پن بھی نکالا جا سکتا ہے لیکن ان پر یہ الزام عاید نہیں ہو سکتا کہ انھوں نے زندگی کے کسی منظر سے جان بوجھ کر آنکھیں چرائی ہیں۔ مگر آجکل امریکہ (یعنی جس چیز کو سرکاری طور پر امریکہ کہا جاتا ہے) ان لوگوں کو یہ کہہ کے نظر انداز کر دیا جاتا ہے کہ یہ تو امریکہ کی نمائندگی کرتے ہی نہیں۔ اسٹالن کے زمانے میں روس والے بھی دوستو فسکی سے اتنا نہیں گھبراتے تھے، جتنا آجکل امریکن فاکسنر سے متوحش ہوتے ہیں۔ ایلیٹ نے انگلستان کی شہریت اختیار کر لی، ایذرا پونڈ تو امریکہ میں ہی رہتا ہے لیکن "امریکی طرز زندگی" کے مطابق وہاں کے سب سے بڑے شاعر رابرٹ فراسٹ اور کارل سینڈبرگ ہیں کیونکہ یہ دونوں اپنی نظموں کے ذریعہ دنیا کو بتاتے ہیں کہ امریکہ کے آدمی تو آدمی وہاں کے تربوز اور جھینڈے تک اپنا جواب نہیں رکھتے۔ مجھے وہ دن دور نہیں دکھائی دیتا کہ جب امریکہ میل دل اور ہاتھورن تک کو عاق کر دے گا۔ اسکائی اسکریپرز پر ناز کرنے والے انسانی روح کی بلندی سے کتنے خوف زدہ ہیں! امریکہ کے اس سرکاری رویّہ

کا نتیجہ یہ ہوا کہ بہت سے نقاد اپنے خطرناک مصنفوں کی فنی خوبیوں پر تو صفحے کے صفحے کالے کرتے ہیں۔ لیکن یہ بات صاف گول کر جاتے ہیں، کہ انہوں نے کہا کیا ہے۔ یعنی اپنے معاشرے میں ایسے نقادوں کا فریضہ یہ ہے کہ ادب کا زہر نچوڑ کر اُسے بے ضرر بنا دیں۔ لیکن جس ادب میں کسی نہ کسی قسم کا زہر نہ ہو اُس میں جان کیا ہو گی؟ اور جن لوگوں میں زہر پینے کی صلاحیت باقی نہ رہے، وہ زندگی کو کیا بنا کر رکھ دیں گے۔؟

اگر اسی قسم کی سلامت روی اور "نیک اندیشی" امریکہ تک محدود ہوتی تو بھی غنیمت تھا۔ مگر نیک جذبات کا یہ سیلاب۔ یو۔ این۔ او کے ذریعے دنیا کی سیاست میں اور یونسکو کے ذریعے تہذیبی حلقوں میں امنڈتا چلا آرہا ہے۔ نہایت منظم طریقے سے پڑھنے لکھنے والے طبقے میں یہ ذہنیت پیدا کی جارہی ہے کہ انسانی زندگی کی حقیقتوں کو نہ دیکھا جائے۔ اور ادب کی حیثیت یو۔ این۔ او کی تقریروں سے زیادہ باقی نہ رہے۔ اس کا سیدھا سادا مطلب یہ نکلتا ہے کہ روس میں ہی نہیں بلکہ "جمہوری" دنیا میں بھی حکمراں طبقہ چاہتا ہے کہ ادیب اپنا دل و دماغ سیاست بازوں کے حوالے کر دیں۔ اور اپنا احساس، اپنی بصیرت، ان کے قبضے میں دے دیں۔ روس کے حکمراں ادیبوں پر پابندیاں عاید کرتے ہوئے اُن سے مستقبل کی خاطر قربانیاں چاہتے تھے۔ "جمہوری" دنیا کے حکمراں صرف موجودہ صورت حال کے تحفظ کی خاطر انھیں اپاہج کرنا چاہتے ہیں۔ روسی ادب میں انسان کا جو تصور ڈنڈے کے زور سے رائج کر دیا گیا وہ جھوٹا خواب سہی، لیکن خواب ضرور تھا ــــــ ایک ایسا خواب جس کے بغیر انسانی زندگی میں حسن اور وقار پیدا نہیں ہوتا۔ جمہوری دنیا میں انسان کی شرافت، نیکی اور معصومیت کا جو عقیدہ پھیلایا جارہا ہے، وہ صرف ایک جذباتی افیم ہے۔ لوگوں کے ذہن کو سلانے کے لئے۔ پھر ایک اور فرق ہے۔ روسیوں کے پاس انسان کا سچا یا جھوٹا جیسا بھی تصور موجود تھا، وہ موقع بے موقع اور جا بے جا اس کا اعلان کرتے تھے۔ اسٹالن کے زمانے میں روسی ادب کی سب سے بڑی خرابی یہ تھی کہ ادب

اعلان نامہ بن کے رہ گیا تھا لیکن جمہوری دنیا کے سرکاری مبلغ مثبت انداز میں صاف صاف یہ نہیں بتاتے کہ انسان کیا ہے۔ ان کے یہاں تو چند منفی قسم کی پابندیاں ہیں، اور ان پابندیوں کی بھی صراحتاً تعریف نہیں کی جاتی بلکہ جو ادیب زندگی کے بارے میں کسی قسم کا بھی سچ بولتے ہیں اُن کے خلاف کانا پھوسی ہونے لگتی ہے۔ جمہوری دنیا کے سرکاری حلقے نہ تو آدمی کے ٹھوس تجربات کو قبول کرنے کی ہمت رکھتے ہیں نہ انسان کی کوئی سچی یا جھوٹی تعریف متعین کرنے کی جرأت۔ وہ ادیبوں کو ان دونوں باتوں کی اجازت دینے سے گھبراتے ہیں۔ پھر انھیں یہ بھی نمائش کرنی پڑتی ہے کہ ہم علم و ادب کے سرپرست ہیں اور ہمارے یہاں پوری آزادیِ فکر ہے۔ چنانچہ ان ملکوں میں پروفیسروں، نقادوں اور فلسفیوں کی بن آئی ہے کیونکہ ان لوگوں کی مدد سے ہر بنیادی مسئلے کو سات پردوں میں رکھا جا سکتا ہے۔ آج سے دس بارہ سال پہلے مالرو نے اعلان کیا تھا کہ یورپ کے مستقبل کا دارو مدار اس سوال پر ہے کہ انسان مر گیا یا نہیں لیکن چند ادیبوں کو چھوڑ کر یورپ اور امریکہ دونوں براعظم اس سوال سے بچنے کی کوشش کرتے رہے ہیں (وہاں) کا برسراقتدار طبقہ نہ تو انسان کے بارے میں کوئی بُری بات سننے کو تیار ہے نہ کوئی ضرورت سے زیادہ اچھی بات۔ کیونکہ دونوں قسم کے خیالات سے لوگ گمراہ اور اپنے حکمرانوں سے بدظن ہوتے ہیں۔

جن دو رجحانات کا میں نے ذکر کیا ہے، اُن میں سے پہلا تو یہ ہوا۔ اس کی صفت ہے ابہام۔ دوسرے رجحان میں وضاحت تو زیادہ ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ پیچیدگی بھی اس قدر ہے کہ آسانی سے کسی کو ملزم قرار نہیں دیا جا سکتا۔ مگر اس وقت افراد کے ساتھ انصاف یا بے انصافی کرنے کا سوال نہیں بلکہ دیکھنا یہ ہے کہ مغربی دنیا کا ذہن کس کس سمت میں چل رہا ہے اور ادب میں اس کی کیا شہادتیں ملتی ہیں۔ اس لیے اگر ایسی بحث میں مبالغے کا رنگ پیدا ہو جائے تو کوئی ہرج نہیں۔

وہ دوسرا رجحان یہ ہے کہ لکھنے والے انسان کے بجائے آدمی کو دیکھتے ہیں اور

اس کے خوفناک سے خوفناک یا گھناؤنے سے گھناؤنے تجربے کی بھی ستر پوشی نہیں کرتے۔ یہ کام دلیری نہیں بلکہ دلاوری کا ہے۔ مگر جب ان ٹھوس تجربات کی بنا پر انسان کی تعریف متعین کرنے کا نمبر آتا ہے تو پھر یہ دلاوری / یا بزدلی، ہچکچاہٹ یا تشویش میں بدل جاتی ہے۔ اور بعض اوقات انسان کا کوئی گھڑا گھڑایا تصور قبول کر لیا جاتا ہے جو عموماً عیسوی دینیات سے اخذ کیا جاتا ہے یا نفسیات سے۔

آگے چلنے سے پہلے میں ایک چیز کی تصریح کر دوں۔ یہ مضمون لکھتے ہوئے میرے ذہن میں خاص طور سے دو ناول ہیں جو پچھلے بیس سال میں پیدا ہوئے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ وہ تنقید بھی ہے جو ان ناولوں پر ہوئی ہے۔ ناول کے فن میں ایک بڑی خوبی یا خامی ہے ناول نگار کو پرواز کی وہ اجازت بآسانی حاصل نہیں ہوتی جو مثلاً شاعر یا ڈرامہ نگار کو ہوتی ہے۔ والیری کو ناول کی صنف سے نفرت تھی۔ وہ کہتا تھا کہ میں اس قسم کا جملہ لکھنے کو تیار نہیں ہوں کہ بیگم صاحب گاڑی میں بیٹھ کر چار بجے گھر سے روانہ ہوئیں کیونکہ ان میں سے ایک بات بھی ناگزیر نہیں۔ جی چاہے تو چار بجے کی بجائے چھ بجے کر دیجئے۔ گھر کی بجائے ہوٹل، گاڑی کی بجائے موٹر۔ ہر ناول کے ہر جملے سے یہ مطالبہ نہیں کیا جا سکتا کہ وہ کسی کیفیت یا واردات کا بہ ہر حال کر پیش کرے۔ عام ناول میں مصنف کو ہزاروں جملے ایسے لکھنے پڑتے ہیں۔ جو درحقیقت کچھ کہتے ہی نہیں، بس اطلاعات فراہم کرتے ہیں، اور جو اتنے ہی بے رنگ پھس پھسے اور بے جان ہوتے ہیں۔ جتنی عام زندگی کی عام گھڑیاں۔ شاعر یا ڈرامہ نگار کے یہاں تو یہ معاملہ ہو سکتا ہے کہ میٹھا میٹھا ہپ ہپ اور کڑوا کڑوا تھو تھو۔ مگر ناول نویس کو میٹھا، کڑوا، کسیلا، بے نمک، سب کچھ زہر مار کرنا پڑتا ہے۔ شاعر تو اپنے قاری سے یہ وعدہ کر سکتا ہے کہ میں تمھارے اعصاب جھنجھوڑ کر رکھ دوں گا۔ ناول نویس بڑی دیر دیر تک خود بھی بور ہوتا ہے اور پڑھنے والوں کو بھی بور کرتا ہے۔ زندگی کی اکتا دینے والی بے رنگی کو قبول کیے بغیر ناول نہیں لکھا جا سکتا، ناول نویس میں زندگی سے محبت کے علاوہ زندگی کی یکسانی کو سہارنے

کی طاقت بھی ہونی چاہئے۔ اس لحاظ سے آپ چاہیں تو ناول سے نفرت کر سکتے ہیں۔ مگر ناول میں ایک چیز بڑی ناگزیر ہے۔ ناول زمان و مکان اور عمل کی قید سے کبھی آزاد نہیں ہو سکتا۔ ٹھیٹ تخیلی داستان لکھتے ہوئے بھی آدمی ان پابندیوں سے پیچھا نہیں چھڑا سکتا۔ مثلاً کافکا کی داستانیں یوں تو ان میں بڑی جوہری صداقت پیش کی گئی ہے۔ لیکن وہ ظاہر ہوتی ہے۔ روزمرہ کی بے رنگ اور اکتا دینے والی چیزوں، اور واقعات کے پردے میں کافکا کے یہاں ہیرو ہمیشہ بنیادی اور جوہری انسان ہوتا ہے۔ لیکن اسے ہمارے سامنے پیش کرتے ہوئے کافکا کو بتانا پڑتا ہے کہ وہ کمبل میں لپٹ کر کس طرح کروٹوں پر کروٹیں بدل رہا تھا۔ یہ کمبل ناول کو کبھی نہیں چھوڑتا۔ اسی لئے ڈی۔ ایچ لارنس نے کہا ہے کہ ناول نگار کتنی ہی کوشش کیوں نہ کرے، اس کی کتاب میں "حقیقت کسی نہ کسی طرح اور کسی نہ کسی حد تک زبردستی داخل ہو جاتی ہے۔ آپ ناول میں زندگی یا انسان کے متعلق کچھ ہی کیوں نہ کہنا چاہیں سب سے پہلے روزمرہ کی زندگی سے حقیر سے حقیر اور معمولی سے معمولی حقائق کے سامنے سر جھکانا پڑتا ہے۔ اس مضمون کی اصطلاح میں اسی بات کو یوں کہہ سکتے ہیں کہ ناول ایک صنف کی حیثیت کسی نہ کسی حد تک آدمی کے ٹھوس تجربات پیش کرنے پر مجبور ہے۔

یہ پابندی تو خیر ہر زمانہ کے ناول پر عائد ہوتی ہے۔ لیکن بیسویں صدی کے ناول کی ایک اور مجبوری ہے۔ ہر دور میں کوئی نہ کوئی صنف ادب ایسی ہوتی ہے جسے انسانی تقدیر کا کوئی نہ کوئی تخلیق کرنے کا بوجھ اٹھانا پڑتا ہے۔ اس تصور میں چونکہ اس پورے معاشرے کی روح کھنچ آتی ہے۔ اس لئے اس دور میں یہ صنف ادب کی تمام اصناف سے اعلیٰ اور برتر سمجھی جاتی ہے۔ یونان میں اور شیکسپیر کے انگلستان میں یہ درجہ المیہ کو حاصل تھا۔ پچھلے سو سال سے یورپ میں یہی فریضہ ناول انجام دے رہا ہے اور بیسویں صدی میں جوئس جیسے ناول نگاروں نے اپنے قارئین سے یہ مطالبہ کیا ہے کہ ان کے ایک ناول کو پڑھنے اور سمجھنے میں لوگ پوری پوری عمر لگا دیں۔ یہ مطالبہ اس لئے بیجا نہیں کہ انسانی تقدیر کے مسئلے کی تفتیش میں بیسویں صدی

کا ناول شاعری سے بھی آگے رہا ہے۔ انسانی اقدار کی نئی تشکیل اور انسان کی تعریف متعین کرنے کی مہم اس ناول نے اس طرح اپنے ذمے لی ہے، کہ نفسیات اور فلسفہ تو ابھی تک اس کے پیچھے گھسٹ رہے ہیں۔ "روح کی بھٹی" میں اپنی تہذیب کا "ضمیر" ڈھالنے کی ذمہ داری بیسویں صدی میں ناول نگار نے ہی قبول کی ہے۔ انسان کیا ہے؟ انسان کی تقدیر کیا ہے؟ ان دو سوالوں کے جواب ڈھونڈنے کی جیسی شدید پیاس آپ کو مالرو، سارتر، کامیو، سین تیگز ویری میں ملے گی۔ ویسی کسی فلسفی یا ماہر عمرانیات میں نظر نہیں آئے گی۔ نفسیات، فلسفہ اور دوسرے علوم پڑھ پڑھ کے چاہے آپ چلتی پھرتی انسائیکلو پیڈیا بن جائیں، لیکن اگر آپ نے ناول نہیں پڑھے ہیں تو آپ بیسویں صدی کے انسان اور اس کے روحانی مطالبات کو نہیں سمجھ سکتے۔

غرض بیسویں صدی میں ناول کو دو کام کرنے پڑ رہے ہیں، ایک تو "آدمی" کی حقیقت بیان کرنا، دوسرے "انسان کی تعریف ڈھونڈنا۔ اسی لئے میں نے اس مضمون میں بحث کی بنیاد ناولوں پر قائم کی ہے۔

بیسویں صدی کے ناول انسان کے بارے میں کیا کہتے ہیں؟ دس پندرہ سال ہوئے انگلستان کے ادبی حلقوں میں اس پورے موضوع کا ایک تجزیہ بہت مقبول ہوا تھا۔ اس نظریہ کے مطابق بیسویں صدی کے ناول انسان کے تین تصورات پیش کرتے ہیں۔ (۱) سیاسی انسان (لارنس نے اس کا نام سماجی انسان رکھا ہے) اس قسم کے انسان کی داخلی زندگی اتنی اہم نہیں ہوتی جتنی خارجی زندگی۔ اس کی شخصیت اور عمل کا دار و مدار سماجی اور سیاسی نظام پر ہوتا ہے۔ اگر سماجی نظام بدل دیا جائے تو انسان کو بھی اپنی مرضی کے مطابق بدلا جا سکتا ہے، یہ تصور ایچ۔ جی ویلز اور گالزوردی کے یہاں ملتا ہے اور ان کے بعد اشتراکی حقیقت نگاروں کے یہاں (۲) فطری انسان ہر قسم کی سماجی اور اخلاقی بندشوں سے آزاد ہو کر فطری جبلتوں کے مطابق زندگی بسر کرنا چاہتا ہے۔ اور اس کے سامنے سب سے بڑا

مسئلہ سماجی ذمہ داریوں سے آزاد ہو کر انفرادی اور ذاتی تسکین حاصل کرنے کا ہوتا ہے۔ ان دنوں اس رجحان کی مثال کے طور پر لارنس کا نام تجویز کیا گیا تھا۔ لیکن اس زمانے میں لارنس کے خلاف بہت سے تعصبات کام کر رہے تھے، ورنہ لارنس کو محض اس تصوّر کی چار دیواری میں بند نہیں کیا جا سکتا۔ اس نے تو انسان کے متعلق اس سے زیادہ بہت کچھ کہا ہے۔ ان محدود معنوں میں فطری انسان کی مثال، ڈھونڈنی مقصود ہو تو ارسکین کالڈویل کے یہاں ملے گی۔ خصوصاً God's Little Acre کے ایک کردار اس وعظ میں جو زنا بالجبر والے واقعے کے بعد اس نے دیا ہے۔ نمبر (۳) نامکمل انسان۔ یہ وہ انسان ہے۔ جس کی اندرونی زندگی خارجی زندگی سے زیادہ اہم ہے، اور جس کے اندر کوئی تبدیلی صرف داخلی عمل کے ذریعہ واقع ہو سکتی ہے۔ یہ انسان صلاحیتیں تو بہت سی رکھتا ہے لیکن اس میں خامیاں بھی اتنی ہیں کہ وہ مکمل کسی طرح نہیں ہو سکتا کم سے کم پورا سکون اور پوری خوشی کبھی حاصل نہیں کر سکتا۔ انسان کا یہ تصور جوئس کے یہاں ملتا ہے، اور اس کا تعلق ازلی گناہ کے عیسوی عقیدے سے ہے۔ اس زمانہ میں کہا جاتا تھا کہ انسان کا یہ تصوّر سب سے گہرا اور حقیقت آگیں ہے۔ اور سچا ادب صرف اسی کے ذریعہ پیدا ہو سکتا ہے۔

اگر انسان کے صرف تین ہی تصور ممکن ہوں تو یہ رائے بالکل درست ہے۔ سیاسی یا سماجی انسان صرف آدھا انسان ہے۔ اگر ہم آدمی کے اندر سماجی تعلقات کے سوا اور کچھ دیکھتے ہی نہ ہوں تو ہم اس کی شدید ترین، اور عمیق ترین زندگی کو حذف کر دیں گے اور نہ صرف ادب کو سطحی بنا دیں گے بلکہ اس نظریے کی رو سے معاشرے کی تشکیل ہوئی تو انسانی زندگی مسخ ہو جائے گی۔ اسی طرح کالڈویل کے فطری انسان میں پھیلاؤ اور لطافت نہیں ہو سکتی۔ اس سے آپ دیر تک دلچسپی نہیں لے سکتے۔ ہر پھر کے ان ہی باتوں کا کہاں تک مشاہدہ کریں گے۔ یہی وجہ ہے کہ امریکہ کا بہت سا غیر سرکاری ادب تک، بے زار کن یکسانی کا

شکار ہو گیا ہے۔ پھر سماجی تعلقات اور سماجی پابندیوں کو قبول کرنے سے آدمی میں جو وسعتیں پیدا ہوتی ہیں فطری انسان میں ان کا امکان نہیں ہوتا۔ نامکمل انسان کے تصور میں خوبی یہ ہے کہ فطری انسان اور سماجی انسان کو رد کرتے ہوئے یہ اُن دونوں کا مطالعہ بھی کر لیتا ہے اور ان سے آگے بھی نکل جاتا ہے، اس لئے میں نے کہا کہ انسان کا اگر کوئی تصور ممکن نہ ہو تو ان تینوں میں یہ نظریہ سب سے زیادہ وسیع ہے، ادب کے لئے بھی اور زندگی کے لئے بھی! انسان کے اس تصور کی قدر و قیمت تو خیر ہم نے تسلیم کر لی لیکن جب ہم جوئس جیسے عظیم ناول نگار کو اس نظریہ کی روشنی میں پڑھتے ہیں تو اس میں تھوڑی سی کوتاہی بھی نظر آتی ہے۔ اگر نامکمل انسان کو انیسویں صدی کے عقیدے کا جواب سمجھا جائے کہ سماجی نظام کو بدل کر ہر اعتبار سے مکمل بنایا جا سکتا ہے، تب تو ٹھیک ہے۔ جوئس واقعی یہی کہتا ہے کہ انسان مکمل کبھی نہیں ہوگا۔ اس کے لئے خارجی اور داخلی مسئلے پیدا ہوتے رہیں گے وہ انھیں حل کرے گا، لیکن اس حل سے ایک نیا مسئلہ پیدا ہوگا جسے از سرِ نو حل کرنا پڑے گا۔ جوئس نے نامکمل انسان کو جس طرح پیش کیا ہے اس میں مستقل اور ابدی تکمیل کی نہ سہی عارضی تکمیل کی گنجائش ضرور باقی رہتی ہے۔ یولیسس کے آخر میں تینوں بڑے کرداروں نے کسی نہ کسی قسم کی تسکین اور سیرابی ضرور حاصل کی ہے۔ اسٹیون کو وہ اعتبار مل گیا ہے، جس کے بغیر تخلیقی کام نہیں ہو سکتا۔ بلوم نے مردانہ وقار دوبارہ پا لیا ہے۔ مریَن کے یہاں اپنے شوہر کے سلسلے میں خود سپردگی از سرِ نو پیدا ہوئی ہے بلکہ مریَن بلوم کی خود کلامی میں تو فطری انسان کا اثبات بھی نظر آتا ہے۔ پھر ان تینوں نے جو عارضی تکمیل پائی ہے وہ صرف حیوانی یا حیاتیاتی قسم کی تسکین نہیں ہوتی بلکہ انسانی معنویت رکھتی ہے۔ ان کرداروں نے غیر آسودگی سے آسودگی تک جسمانی اور روحانی سفر طے کیا ہے۔ ہمیں معلوم ہے کہ یہ آسودگی لازوال نہیں ہو گی۔ لیکن بہر حال یہ لوگ آسودگی تک جا پہنچے ہیں۔ اس لحاظ سے جوئس کا انسان صرف نامکمل انسان نہیں ایک جدلیاتی

حقیقت ہے۔ ایک ایسی نامکمل ہستی ہے جو مکمل بننے کے لئے جد و جہد کرتی رہتی ہے۔ جوئس اس جدلیاتی کش مکش کا رزمیہ لکھتا ہے۔ یہ کش مکش خاص انسانی چیز ہے، اور انسانی سطح پر چلتی ہے۔ اگر کسی ماورائے انسانی طاقت کے وجود کا سوال نہ اٹھایا جائے تو جوئس کے ناول کی معنویت میں فرق نہیں آتا۔ اُسے ازلی گناہ کے عقیدے کے اندر بند کر دینا اس کے ساتھ سراسر ظلم ہے۔ لیکن یورپ کی تنقید میں ایک فیشن یہ بھی چل گیا ہے کہ ہر بڑے مصنّف کو کھینچ تان کر عیسائی ثابت کیا جاتا ہے بلکہ اس کے عظمت کی دلیل بھی یہ پیش کی جاتی ہے کہ وہ عیسائی ہے۔ اس قسم کی تفسیروں نے کم سے کم جوئس کو بہت نقصان پہنچایا ہے، اور اس کے ناولوں کی معنویت کو محدود کر کے رکھ دیا ہے۔ ورنہ جوئس نے تو انسان کو ہر سطح پر قبول کیا ہے، اور اس کی ہر حیثیت کو مدنظر رکھا ہے۔ اب جوئس جیسے عظیم ناول نگاروں کو چھوڑیئے جن کو اس طرح عقیدوں کے اندر محصور نہیں کیا جا سکتا۔ اب ان ناول نویسوں کو لیجئے جن پر بے واسطہ یا بالواسطہ ازلی گناہ کے عقیدے کا اطلاق ہو سکتا ہے۔ ان لوگوں کی دو قسمیں ہیں۔ ایک طرف تو وہ ناول نگار ہیں جو آدمیوں کی فطرت میں اچھائیوں کے وجود سے تو انکار نہیں کرتے، لیکن مطالعہ بدی کا کرتے ہیں۔ ایسے ناولوں میں آپ کو ہر طرف بغض، عداوت، بد اندیشی، غیظ و غضب، شہوت، اسی قسم کی چیزوں کے مظاہرے ملیں گے۔ مگر یہ ناول نگار اپنے مشاہدات کو کسی مذہبی عقیدے کے ماتحت نہیں لاتے۔ پھر یہ لوگ صراحتاً انسان کی کوئی تعریف بھی مہیا نہیں کرتے۔ چند حقائق پیش کر دیتے ہیں جن کی بنا پر انسان کا ایک تصوّر مرتب کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً آپ نہایت آسانی کے ساتھ ان ناولوں سے انسان کا مشینی تصوّر اخذ کر سکتے ہیں، وہ یہ کہ انسان کاٹھ کا پُتلا ہے، جو چند جبلّتوں کے ہاتھ میں کھیلتا ہے۔ میں ان ناول نگاروں پر یہ الزام نہیں لگا رہا ہوں کہ وہ انسان کے بارے میں اس کے علاوہ اور کچھ نہیں کہتے۔ میں تو ان کے مشاہدے کی جرأت اور ایمان داری کا بھی قائل ہوں مگر ان کے یہاں انسان کا کوئی واضح اور قطعی تصوّر نہیں ملتا۔ غالباً یہ لوگ اس مسئلے کا کوئی فیصلہ نہیں کر سکے ہیں کہ انسان صرف جسم ہی ہے یا اس کے

اندر روح بھی ہے اور اگر ہے تو روح اور جسم کا آپس میں کیا تعلق ہے؟ میرے اس قیاس کا ثبوت فاکنر کے اس بیان میں ملتا ہے، جو انھوں نے نوبیل پرائز پانے کے وقت دیا تھا۔ وہ کہتے ہیں کہ ایٹم بم نے سارے روحانی مسائل کو ختم کر کے رکھ دیا ہے۔ اب انسانیت کے سامنے صرف ایک جسمانی مسئلہ رہ گیا ہے کہ نسلِ انسانی زندہ بچتی ہے یا نہیں۔ لیکن اس بات کا دوسرا رُخ یہ ہے کہ روحانی مسائل اتنے عریاں اور ہیبت ناک شکل میں انسان کے سامنے پہلے کبھی نہیں آئے تھے، اور پوری نسل انسانی کے وجود کا دارومدار چند روحانی مسائل کے تصفیہ پر اس حد تک کبھی نہیں رہا تھا۔ ایٹم بم نے روحانی مسئلوں کو ختم نہیں کیا ہے۔ بلکہ پہاڑ بنا دیا ہے۔ انسانیت کو موت سے بچانے کا یہی طریقہ ہے کہ انسان کا ایک تخلیقی تصور پیدا کیا جائے۔ مگر یہ ناول نگار ہمیں آدمی کی رگ رگ تو دکھا دیتے ہیں لیکن صاف صاف یہ نہیں بتاتے کہ اس آدمی کے اندر سے انسان کس قسم کا نکلتا ہے۔ یعنی انسان کی تعریف متعین کرنے کے کام کو یہ لوگ ملتوی کرتے رہے ہیں۔ اس التوا کو ہچکچاہٹ کہا جائے یا گھبراہٹ؟ بہرحال ایک بات ضرور ہے۔ فاکنر جیسے بڑے ناول نگار کے متعلق تو جلدی سے فیصلہ نہیں کرنا چاہیے۔ لیکن اس سے چھوٹے ناول نگاروں کے یہاں تو یہ ہچکچاہٹ ایک دلدل بن جاتی ہے۔ جس میں پڑا آدمی ہاتھ پیر مارتا رہتا ہے۔ اور باہر نہیں نکل سکتا۔ حقیقت کے مشاہدے اور اظہار کے لئے جتنی ہمت اور ایمان داری درکار ہے تو وہ ان لوگوں کے پاس ہوتی ہے، لیکن جب حوصلہ دکھانے کا وقت آتا ہے، جسے فلسفۂ زیست والے اندھیرے میں چھلانگ لگانا کہتے ہیں، تو یہ لوگ خاموشی سے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ دوسری قسم کے ناول نگار وہ ہیں جو آدمی کی وہی تصویر پیش کرتے ہیں جو پہلے گروہ والے۔ مگر ان کے پاس انسان کا ایک پہلے سے بنا بنایا تصور ہوتا ہے۔ یعنی یہ لوگ انسانی زندگی کا مطالعہ ابدائی گناہ کے عیسوی عقیدے کی روشنی میں کرتے ہیں اور وہ انسان کی فطرت ہی کو داغدار سمجھتے ہیں۔ اس عقیدے کے مطابق انسان اپنی فطرت کی بدی اور گندگی سے بس خدا کی رحمت ہی

کے ذریعہ آزاد ہو سکتا ہے، ورنہ نہیں، چونکہ خدا کی زبردستی تو حاصل نہیں کی جا سکتی۔ اس لئے انسان کے پاس معصیت کاری ہی رہ جاتی ہے۔ چنانچہ اس عقیدے کے طفیل بعض دفعہ ناول نگاروں میں ایک طرح کی اذیت پرستی آجاتی ہے اور وہ انسان کا ایک ایک گناہ کُرید کُرید کر نکالنے لگتے ہیں جیسے اپنے دشمن سے انتقام لے رہے ہوں۔ اور تو اور خود موریاک کے بعض ناولوں میں زندگی ایک کال کوٹھری بن جاتی ہے۔ جس میں بڑا انسان دوسروں کو اپنے آپ کو اذیت پہنچا رہا ہے، اور اس کوٹھری سے نکلنے کی بھی کوئی صورت نظر نہیں آتی ہے۔ جب تک کہ خدا نہ نکالے۔ موریاک کے یہاں سے تو کبھی کبھی انسانی رحم کا جذبہ تک غائب ہونے لگتا ہے۔ کیونکہ جب انسانی زندگی کی لازمی کیفیت یہ مجبوری ہے تو پھر رحم کا جذبہ کوئی معنی نہیں رکھتا ـــــ چنانچہ اس کے طنز میں سستا پن آجاتا ہے۔ اگر انسان اپنی گناہ گاری میں واقعی اتنی ہی بُری طرح گرفتار ہے تو چاہے وہ عیسوی دینیات کو سمجھنے میں ناکام رہے لیکن ہمیں اُسے مطعون نہیں کرنا چاہیئے۔ اس کے برخلاف گریہم گرین نے (BRIGHTON ROCK میں ایک طوائف نما عورت کو جو زندگی سے ہر حالت میں لطف اندوز ہونا چاہتی ہے۔ اور لذّت کے علاوہ زندگی سے کسی چیز کا مطالبہ نہیں کرتی۔ آزاد خیالی اور بے دینی کی علامت بنا کر جا و بے جا اس کا مذاق اُڑایا ہے۔ لیکن انسان کی گناہ گاری پر تو چوسر کا بھی ایمان تھا۔ پھر اس کا معاشرہ بھی عیسائیت میں ڈوبا ہوا تھا۔ اس کے باوجود (WIFE BATH) کو قبول کر لیتا ہے۔

گریہم گرین صاحب خدا کے فرائض خود انجام دینے شروع کر دیتے ہیں۔ آخر انھیں کیسے پتہ چلا کہ خدا کی رحمت اس طوائف پر نہ نازل ہو گی؟ غرض جن لوگوں نے ابتدائی گناہ کے عقیدے کی رو سے زندگی کی تفسیر کی ہے، انھیں انسان کا ایک ٹھوس اور بے لاگ تصوّر تو ضرور مل گیا ہے، لیکن ساتھ ہی ان میں ایک راہبانہ اذیّت بھی آگئی ہے اور ان کا انداز کچھ احتسابی کارروائی کا سا ہو گیا ہے۔

مگر ابھی دو ایک مثالیں موجود ہیں جہاں اس گروہ کے ناول نگاروں نے اپنے کرداروں میں ایک روحانی انقلاب پیدا ہوتے دکھایا ہے۔ مثلاً موریارک کا ناول (VIPERS TONGLE) ایک ایسے آدمی کی داستان ہے جس کا مایوسی، غصے، نفرت اور انتقام سے لبریز ہے اور جو خود اپنی اولاد سے اپنی محرومی کا بدلہ لینا چاہتا ہے۔ لیکن خدا کا کرنا ایسا ہوتا ہے کہ وہ اپنے ارادوں میں کامیاب نہیں ہوتا۔ ناکامیوں کے ذریعے اس کے دل میں اتنی وسعت پیدا ہونے لگتی ہے کہ وہ غلط کاروں سے بھی ہمدردی کر سکے۔ اور اس طرح مرنے سے پہلے اس کی روح میں ایک نئی محبت اور ایک نیا سکون جنم لیتا ہے۔ اس حد تک تو اس ناول میں انسان کا جدلیاتی تصور پیش کیا گیا ہے اور اس میں تخلیقی عمل کی اہلیت تسلیم کی گئی ہے۔ لیکن اس تخلیقی عمل کو عیسوی عقیدے کے مطابق خدا کی رحمت کا اتنا پابند بنا دیا گیا ہے کہ اس اندرونی انقلاب کی انسانی معنویت کم ہو جاتی ہے۔ یہ سارا عمل بنیادی طور سے ایک ایسی سطح پر واقع ہوتا ہے جو انسان کی تخلیقی صلاحیت سے بلند ہے۔ موریارک نے یہ تو مانا ہے کہ انسان اپنی بدی کی گہرائیوں کو پار کر کے دوسری طرف نیکی تک پہنچ سکتا ہے مگر نیکی تک پہنچنے کے وسائل محض انسانی نہیں ہیں۔ موریارک "آدمی" کے مشاہدے سے آگے بڑھ کر "انسان" کی تعریف متعین کرنے کی منزل تک تو آ پہنچا ہے۔ لیکن یہ تعریف خود انسان کی تخلیقی صلاحیتوں پر پوری طرح بھروسہ نہیں کرتی اور انسان کو خلا میں لٹکتا چھوڑ جاتی ہے۔ یہ تعریف انسان کی ذمہ داری کو اس کے کندھوں پر اس طرح نہیں لا کے رکھتی کہ وہ تخلیقی عمل کے فریضے سے بھاگ بھی نہ سکے۔ موریارک کے ناولوں میں تو آدھا بوجھ انسان کے کندھوں پر ہوتا ہے۔ اور آدھا خدا کے کندھوں پر۔

موریارک کے نقطۂ نظر پر میں نے یہ اعتراض اس لئے کیا کہ چیزوں کی تعریف متعین کرنا کوئی خالص علمی مشغلہ نہیں ہے اور محض تفنّنِ طبع ہے۔ میز، کرسی، گھڑے اور لوٹے تک کی تعریف ہم اس غرض سے متعین کرتے ہیں کہ زندگی کے تخلیقی عمل میں آسانی رہے۔ کسی انسانی مسئلے میں گرفتار ہو کر ہی ہمیں اس کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ یہ کام کسی خاص صورت حال کے اندر سے

ہوتا ہے، باہر سے نہیں۔ چنانچہ انسان کی تعریف ہم اس لئے متعین کرنا چاہتے ہیں کہ ہماری تخلیقی صلاحیتیں آزاد ہوں اور بر سر کار آئیں۔ انسان کی ہر تعریف کا آخری معیار یہی ہوگا۔ اب اس لحاظ سے دیکھنا چاہئے کہ آج انسانیت کی صورت حال کیا ہے۔ یہاں میں مغرب کو انسانیت کے مترادف سمجھوں گا۔ کیونکہ ایٹم بم تو بہر حال مغرب نے بنایا ہے، اور ہماری تقدیر بھی بڑی حد تک مغرب کی تقدیر کے ساتھ بندھی ہے۔

رائخ نے بتایا ہے کہ جو لوگ عام طور سے نفسیاتی علاج کے لئے آتے ہیں ان کی شخصیت میں اوپر نیچے تین تہیں ہوتی ہیں۔ باہر سے تو آدمی ایسا لگتا ہے، جیسے اس میں کوئی خرابی نہ ہو۔ اپنا کام بھی کرتا ہے لوگوں سے ملتا جلتا بھی ہے۔ غرض کوئی غیر معمولی بات نظر نہیں آتی۔ البتہ اس کی تخلیقی صلاحیتیں پوری طرح کام نہیں کرتیں۔ معالج اس تہہ کو توڑ دیتا ہے تو نیچے سے تخریبی رجحانات ابھرتے ہیں۔ اس دوسری تہہ کو ہٹایا جائے تو تخلیقی صلاحیتیں مسرت، محبت، بھرپور طریقے سے زندہ رہنے کی خواہشیں نکلتی ہیں۔ میرا خیال ہے کہ یہ اصول معاشرے اور ادب پر بھی صادق آتا ہے۔ پہلے مغربی معاشرے کا جائزہ لیجئے۔ انیسویں صدی کی حالت رائخ والی پہلی تہہ جیسی تھی۔ معاشرے کی گہرائیوں میں تخریبی رجحانات پرورش پا رہے تھے لیکن ظاہر میں راوی چین ہی لکھتا تھا۔ خود اطمینانی کا یہ عالم تھا کہ لوگ سمجھتے تھے کہ جنگ ہمیشہ کے لئے ختم ہوگئی۔ ۱۹۱۴ء میں یہ تہہ ٹوٹی تو خونریزی، تباہی، بربادی کا سیلاب امنڈ پڑا۔ چنانچہ مغرب اور اس کے ساتھ ساتھ باقی دنیا بھی اب تک اسی دلدل میں پھنسی پڑی ہے۔ اور اس تہہ کو توڑ کر نیچے آب حیات کے سرچشموں تک پہنچنے کی کوئی صورت نظر نہیں آرہی۔ نظریاتی اور عملی کوششیں البتہ ہوتی رہتی ہیں۔ اس قسم کی ایک بڑی کوشش روس میں اشتراکی معاشرے کا قیام تھا لیکن اسٹالن کی تنگ نظری نے اسے پوری طرح کامیاب ہونے نہیں دیا۔

اب ادب کی طرف آئیے۔ چونکہ ادب سے توقع کی جاتی ہے کہ وہ انسان کی پوری ہستی کا احاطہ کرے گا، اس لئے یہاں زمانہ وار تقسیم نہیں چل سکتی۔ پھر جو ادب تیسری تہہ تک نہ پہنچے

وہ بڑا نہیں ہو سکتا اور جو پہلی تہہ سے آگے نہ بڑھے وہ سچا ادب نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ عام طور سے ادیبوں میں ہر تہہ کی کوئی نہ کوئی ہل جائے گی۔ اس تنبیہہ کے بعد ہم راکنج کے اصول کو ادب میں بھی کارفرما دیکھ سکتے ہیں۔ پہلی تہہ سے تو روس اور امریکہ کا سرکاری ادب مطابقت رکھتا ہے۔ دوسری تہہ کی مثال گراہم گرین، فاکز اور وہ ادیب ہیں جو انسانی فطرت کے تخریبی رجحانات پیش کرتے ہیں، تیسری تہہ تک انگریزی ناول نگاروں میں درحقیقت صرف دو آدمی پہنچے ہیں۔ جوئس اور لارنس۔

اس تجزیہ کی روشنی میں دنیا کے ادب کا مسئلہ کچھ یوں نظر آتا ہے۔ دنیا میں جو لوگ برسراقتدار ہیں وہ چاہتے ہیں کہ ادب خود اطمینانی اور بنیا زمندی کی حد سے آگے نہ بڑھے۔ ایسی چیزیں لکھنے کے لئے "آدمی" کے ٹھوس تجربات سے آنکھیں بند کرکے ایک "فرضی انسان" ایجاد کرنا پڑا ہے۔ ایسا جھوٹ ادب کے لئے بھی مہنگا پڑے گا، اور زندگی کے لئے بھی۔ پھر وہ سچے ادیب بھی آتے ہیں جو خارجی دباؤ سے آزاد ہو کر اپنے آپ میں زندگی کو تجربے میں لانا چاہتے ہیں۔ ان میں اتنی ہمت ہے کہ انسانی فطرت کے تخریبی رجحانات کو گھبرائے بغیر تسلیم کرلیں۔ لیکن بعض دفعہ وہ اس بدی کے گھنے جنگل میں ایسے پھنس جاتے ہیں کہ اس سے آگے انسانی مسرت کے سبزہ زاروں تک نہیں جا سکتے۔ بلکہ بعض ناول نگار تو شاید مسرت کو سطحیت کے مترادف سمجھتے ہیں۔ اس لئے وہ "آدمی" کے اندر سے "انسان" کا کوئی ایسا تصور نہیں نکال سکتے، جس میں انسان کو اپنی مسرت کا خالق سمجھا گیا ہو۔ چنانچہ اس وقت دنیا ایک ایسے ادب کی ضرورت محسوس کر رہی ہے جس میں "آدمی" کو رد کیے بغیر "انسان" کا ایک تخلیقی تصور وضع کیا جائے، اس روحانی ضرورت کا سب سے شدید احساس آجکل فرانس کے ادیبوں کو ہے۔ اور اسی احساس نے وہاں "نئی شاعری" کی تحریک پیدا کی ہے۔

"آدمی" اور "انسان" کا ایسا امتزاج بیسویں صدی میں ممکن بھی ہے یا نہیں، جہاں تک شاعری کا تعلق ہے، اس امکان کا اشارہ خود بودلیئر کے یہاں موجود ہے، مگر وہاں "یہ غم" اور

"نشاط" ایک دوسرے سے الگ الگ نظر آتے ہیں۔ اپولی نیئر نے اس المیہ رنگ کے خلاف بغاوت کر کے نشاطیہ رنگ کو اُبھارا۔ فرانس کے "نئے شاعر" اپولی نیئر کی اس روایت کی پیروی کر رہے ہیں۔ لیکن ان کے یہاں اندیشہ یہ ہے کہ یہ روایت ہی روایت بن کے نہ رہ جائے، اور یہ محض جعل ہو گا آدمی کے الم اور تخلیقی انسان کے نشاط کا سب سے عظیم اور حقیقی امتزاج شاعری میں ییٹس اور لورکا کے یہاں ملتا ہے، اور ناول میں جوئیس اور لارنس کے یہاں۔ (پروست اور ٹومس مان کے متعلق میں کوئی فیصلہ کرنے سے معذور ہوں) مگر یہ تو دیو قامت لوگ ہیں۔ انھوں نے اپنی تخلیقات میں مکمل امتزاج تو حاصل کر لیا ہے لیکن اس عمل میں جو منزلیں طے کرنی پڑتی ہیں۔ اُن کی نشان دہی اس طرح نہیں کہ پورا ہدایت نامہ تیار ہو جائے۔ یہ کام اس درجے کے ادیبوں کا ہے بھی نہیں۔ اس کے لئے تو ہمیں دوسرے درجے کے ادیبوں سے رجوع کرنا پڑتا ہے۔

یہ فریضہ پچھلے بیس سال سے چند فرانسیسی ناول نگار انجام دے رہے ہیں۔ سارتر سموَن دیووار، کامیو، سیس تیگزرپری، مالرو، ان سب کی روحانی کاوشوں کا مرکز یہی انسانی تقدیر کا مسئلہ ہے، اور سب کے سب یہی کہتے ہیں کہ "آدمی" کے تجربات کو چھوڑ کر "انسان" کی کوئی تعریف مقرر نہیں کی جا سکتی۔ دوسری طرف اگر ٹھوس تجربات ہی سے انسان کا کوئی تصور بر آمد نہ ہو سکے تو ان میں کوئی معنویت نہیں ہوتی۔ یہ لوگ انسان کی بدی سے انکار نہیں کرتے۔ لیکن بدی میں اُلجھ کر رہ جانے کی بجائے یہ دیکھتے ہیں کہ انسان اپنے تخریبی رجحانات کے باوجود تخلیقی قوت کس طرح بنتا ہے اور کسی ماورائی طاقت کے بغیر خود اپنے خارجی اور داخلی عمل سے اپنے وجود کے الم کو نشاط میں کس طرح تبدیل کرتا ہے۔ چنانچہ سب سے پہلے تو یہ لوگ انسان کے اندر چند متضاد کیفیتوں کی بیک وقت موجودگی کا اعتراف کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر انسانی ہستی کے تضاد کے دو چار پہلو یہ ہیں (۱) موت اور زندگی (۲) تنہائی اور دنیا سے رشتہ (۳) مجبوری اور آزادی (۴) خارجی وجود اور داخلی وجود ایسے تضادوں کو قبول کرنے کے بعد بھی انسان اپنے جوہر کی تخلیق کر سکتا ہے اور اس جوہر کی تخلیق کے بغیر انسانی

زندگی میں اہمیت اور معنویت، وقار، حسن اور گیرائی نہیں آتی۔ یہی چیز زندگی کو حال کے لمحوں میں ریزہ ریزہ ہو جانے سے بچاتی ہے۔ اس کے ذریعے ماضی، حال اور مستقبل میں ربط قائم ہوتا ہے اور انسانی زندگی ایک وحدت بنتی ہے۔ پھر یہ جوہر ایسی چیز نہیں جو ایک دفعہ بناکے رکھ لی جائے، اور ہمیشہ کام دے۔ یہ جوہر ایک خاص صورت حال میں "پھنسنے" کے بعد کیا جاتا ہے، اور نئی صورتِ حال پیدا ہوتے ہی ٹوٹ جاتا ہے۔ چنانچہ یہ ایک ہمیشہ جاری رہنے والا تخلیقی عمل ہے۔ انسان کو ہر ہر لمحے اپنے آپ کو ازسرِنو تخلیق کرنا پڑتا ہے۔ یعنی آدمی اور انسان کا تعلق ایک جدلیاتی عمل ہے، اور اس عمل کی جدلیت انسانی زندگی کو سیراب کرتی ہے۔ اس جدلیاتی عمل سے انکار کرنا یا اس کی ذمہ داریوں سے بچنا بے ہمتی اور یاس پرستی ہے۔ بلکہ موت کو دعوت دینے کے مترادف ہے۔ کیونکہ انسان اپنے آپ کو صرف اسی جدلیاتی اور تخلیقی عمل کے ذریعے زندہ رکھ سکتا ہے۔ ایٹم بم نے اس حقیقت کو دبایا نہیں بلکہ اور ابھار دیا ہے۔ ہمارے روحانی مسائل ختم نہیں ہوئے ہیں۔ آج ہم انسانی زندگی کے سب سے بنیادی مسئلہ سے دوچار ہیں۔ ہم "آدمی" کے اندر سے "انسان" اخذ کرنے کی اہلیت اور طاقت رکھتے ہیں یا نہیں؟ اسی سوال کے جواب پر نسل انسانی کے مستقبل کا دارومدار ہے۔ غالب نے کہا ہے ع

آدمی کو بھی میسّر نہیں انساں ہونا

یہاں انسان کے لفظ کو غالب نے اپنے ہی معنوں میں استعمال کیا ہے اور وہ ایک بات نہیں سمجھ سکے تھے کہ آدمی اپنی اسی مجبوری سے تخلیقی قوت حاصل کرتا ہے۔ اگر اس مضمون کے اصطلاحی معنوں میں آدمی کو انسان بننا میسر نہ ہوا تو پھر آدمی زندہ نہیں رہ سکے گا۔

۱۹۵۶ء

رومال کی زنجیر

کاش میں نے یہ مضمون دوسرے اسپوٹنگ کے چھوٹنے کی خبر سنتے ہی لکھا ہوتا۔ اس وقت میرا جذباتی ردِ عمل کتنا سیدھا سادا اور ذہنی اعتبار سے معصومانہ ہوتا۔ انسانی ذہن کے اس عظیم کارنامے سے مرعوب ہو کر شاید میں انسانی صلاحیتوں کی شان میں ایک قصیدہ کہہ دیتا۔ اگر اسپوٹنگ بنانے والوں کی محبت جوش مارتی تو ممکن ہے یہ قصیدہ غزل بن جاتا۔ لیکن اسپوٹنگ کا تعلق جنگ کی تیاریوں سے بھی ہے، اور بین الاقوامی سیاست بھی اس سے اثر پذیر ہو رہی ہے۔ اس ماحول میں سائنس جتنی ترقی کرتا ہے۔ انسانیت کا مستقبل اتنا ہی مشکوک ہونے لگتا ہے۔ چنانچہ ممکن تھا کہ میں یاس پرستی ہی کو فرزانگی سمجھتا۔ بزدلی کے لمحوں میں یہ فرزانگی بڑی حوصلہ مندی نظر آتی ہے۔ محبوبہ بھاگ جائے تو بعض عاشق رونے دھونے کے بجائے یہی کہتے ہیں کہ ہمیں تو پہلے سے معلوم تھا...... پھر یاس پرستی کی ایک دوسری صنف تو اور بھی آسان رہتی۔ آج کل ادیبوں سے توقع کی جاتی ہے کہ جب وہ سائنس کے حیرت انگیز کارناموں کی خبر سنیں تو شرم سے منہ چھپالیں۔ سنتے ہیں ادب اور ادبی تخلیق از کار رفتہ ہو چکا ہے، اور انسانیت ان کھلونوں سے بے نیاز ہو گئی ہے۔ لیکن

ادب غیر ادب میں یہی فرق ہے کہ ادب موت کو اپنی عشقیہ زندگی کا ایک نیا تجربہ سمجھ کر اُسے بھی گلے لگا لیتا ہے۔ انسانی تاریخ میں ایسا بھی ہو چکا ہے کہ شاعروں نے اپنے دیوتاؤں کے مرنے کا اعلان کر کے انھیں لافانی بنا دیا ہو، یہاں تو نوحۂ غم بھی گھر کی رونق بن جاتا ہے۔ اس لئے میں نہایت بے شرمی سے ادب کی تربت پر (جو زمین کے بجائے آسمان پر بن رہی ہے) فاتحہ پڑھ دیتا۔

اتنے مختلف اور متضاد رویّے ہیں جن میں سے کوئی ایک میں اس وقت انتخاب کر سکتا تھا۔ انتخاب کیا کرتا، خلا میں اسپوٹنگ کی گڑگڑاہٹ مجھے ایسا بے بس بنا دیتی کہ ان میں سے کوئی ایک جذبہ خود آ کے مجھے انتخاب کر لیتا۔ اور میرا ذہن ایسا مدہوش ہوتا کہ میری مدد کو بھی نہ پہنچ سکتا۔ مگر یہ ابلیس بڑی کچی نیند سوتا ہے اور اگر اسے خواب آور گولیاں کھلا کے زبردستی سُلا بھی دیا جائے تو اور بھی زیادہ شیطنت دکھاتا ہے۔ یہ انسان کے لئے ایک لعنت تو ضرور ہے۔ لیکن جب اس ابلیس کو واقعی میٹھی نیند آ جائے گی تو فضا میں نئے اسپوٹنگ بھی بلند نہیں ہو سکیں گے۔ اس ابلیس نے میرے کان میں کچھ ایسا پھونکا کہ آج میں انسانی علم کے موجودہ یا آئندہ معجزوں پر نہ تو خوش ہو سکتا ہوں نہ غمگین۔ اور ایک مجھ پر ہی کیا موقوف ہے۔ پچھلے پچاس ساٹھ کے عرصے میں اس ابلیس نے پوری انسانیت کی وہ گت بنائی ہے کہ معصومانہ اور طفلانہ حیرت کا تو بیج ہی مارا گیا۔ سو سوا سو سال پہلے جب ریل کا انجن نمودار ہوا تو کچھ لوگ دیوتا سمجھ کر سجدے میں گر گئے۔ لیکن جب شاعروں کے تخیلات حقیقت بن کر سامنے آئے تو لوگ چار دن میں جمائیاں لینے لگے۔ پریوں کی سرزمین میں انسان کیسا اُداس ہو جاتا ہے! والیری نے کہا تھا کہ اصل چیز تو نظم کا طریقۂ کار ہے، اگر یہ سمجھ میں آ گیا تو پھر آدمی چاہے نظم لکھے یا نہ لکھے۔ بات برابر ہے یہ خیال ہے تو بڑا مریضانہ۔ لیکن آج ہم نے دیکھ لیا کہ ادب تو ادب یہ تو سائنس کے کارناموں پر بھی عائد ہوتا ہے۔ کرشمے صرف اُسی وقت تک کرشمے تھے جب واقعات، امکانات اور محالات کے درمیان

صاف صاف حدیں قائم تھیں۔ آج کی سائنس نے غیر واضح چیزوں کو واضح بنا دیا ہے۔ اور واضح چیزوں کو غیر واضح۔ محالات سکڑ کے اور واقعات پھیل کے امکانات میں تبدیل ہو گئے ہیں۔ جب ہماری زندگی غیر متعین امکانات کا ایک لامتناہی سلسلہ بن گئی ہو تو ہمارے جذباتی ردِ عمل بھی جذبات نہیں رہتے بلکہ امکانات بن جاتے ہیں۔ آج کل کوئی صورتِ حال انسان کے اندر جذبہ پیدا نہیں کرتی بلکہ جذبے کا امکان ___ گو وقتی طور پر ہم یہی سمجھتے ہیں کہ ہم سرشاری کے عالم میں ہیں۔ ممکن ہے میں سرمایہ داری کے سکرات کی یاس پرستی میں پھنس کر یہ باتیں کہہ رہا ہوں۔ لیکن آج دنیا بھر کے ادب پر جو اضمحلال اور نقاہت طاری ہے۔ کیا یہ کسی بات کی نشان دہی نہیں کرتی؟ انگلستان میں کولن ولسن اور ہالرائڈ جیسے بیس بائیس برس کے لڑکوں کا پیغمبری کا دعویٰ کرنا، فرانس، امریکہ، یہاں تک کہ روس میں فراں سواز ساگاں جیسی سترہ اٹھارہ سال کی لڑکیوں کا یک وقت جذبات پرستی اور جذبات شکنی کر کے رات کی رات میں ادبی اسپوٹنک بن جانا ___ کیا چیزیں کوئی معنی نہیں رکھتیں؟ اگر یہ اٹھارہ سال کی لڑکیاں ایک آدھ بُرا بھلا جذبہ محسوس کر کے اتنا اتراتی ہیں تو کیا بے جا کرتی ہیں۔ فراں سواز ساگاں کسی ادیبہ کا نام نہیں۔ بلکہ ہمارے زمانہ کے انسان کی جذباتی بے مائگی کا نام ہے۔ ظاہر میں تو آج کل کا انسان ایک دوسرے سے لڑ رہا ہے، فطرت اور کائنات سے لڑ رہا ہے۔ لیکن اس کے باطن کی تاریکیوں اور گہرائیوں میں ایک اور مہلک جنگ جاری ہے۔ جو انسان ہی نہیں بلکہ سائنس کی ترقی کے پیش نظر خود کرۂ ارض کے وجود یا عدم کا فیصلہ کرے گی۔ یہ گم شدہ جذبہ کو دوبارہ حاصل کرنے کی لڑائی ہے، یہ جذبہ وہی چیز ہے جس نے حافظ سے کہلوایا تھا۔

کہ بے رقت نہ دیدم ہیچ شے را

اس رقت کے بغیر انسان پریوں کی سرزمین تک کو اُجاڑ آئے گا۔ آج انسان اپنی تاریکیوں میں اسی رقت کے لئے جدوجہد کر رہا ہے۔ لیکن یہ لڑائی ایسی جاں گسل ہے کہ

انسان اس سے واقف ہونے کی بھی ہمت نہیں رکھتا۔ اگر یہ پیشین گوئی کی جاتی ہے کہ اب ہمیں ادب کی ضرورت نہیں رہے گی تو انسان اس پر بڑی خوشی سے ایمان لے آتا ہے۔

خیر، یہ باتیں تو مجھے اس وقت سوجھیں جب ابلیس نے بیدار ہو کر مجھے ورغلانا شروع کر دیا اور کسی بھی فوری ردِّ عمل کے حصارِ عافیت میں بند ہو کے بیٹھنا مشکل بنا دیا۔ میں ابلیس کے منہ پر ہاتھ نہیں رکھنا چاہتا۔ اگر یہ چپ ہو گیا تو مجھ میں ادب پڑھنے کی بھی صلاحیت باقی نہیں رہے گی۔ لیکن ادب پڑھنے کی صلاحیت برقرار رکھنے کے لئے مجھے یہ بھی اعتراف کرنا پڑے گا کہ فوری ردِّ عمل بھی بے وقعت نہیں ہوتے۔ یہی وہ قلعے ہیں جن پر حملہ کر کر کے ابلیس اپنی عظمت کا سکّہ جماتا ہے۔ یہ نہ ہوں تو ابلیس کی ساری قوت اور ہمت دھری کی دھری رہ جائے گی۔ چنانچہ ابلیس کی کارکردگی کے لئے مواد فراہم کرنے کی خاطر مجھے فوری ردِّ عمل سے ہی بات شروع کرنی چاہیے۔

جب میں نے ریڈیو پر دوسرے اسپوتنگ کے خلاؤں میں رقص کرنے کی آواز سنی تو اپنی انحطاط پسندی اور بیمارانہ ذہنیت کے باوصف مجھے بھی وجد آ گیا۔ آخر انسان کی ہمت مردانہ یزداں کو اپنی کمند میں لے آئی تھی! مگر افسوس، پاکوبی صرف بند کمرے ہی میں ہو سکتی ہے۔ اسپوتنگ کے دور کی سڑکیں اس کی اجازت نہیں دیتیں۔ باہر سڑک پر نکلتے ہی میں نے دیکھا کہ میری روح تو ضرور دھمال کھیل رہی ہے مگر میری ٹانگیں اس ڈر سے لڑکھڑا رہی ہیں کہ بندر روڈ کا معاملہ ہے۔ کسی موٹر سے ٹکر نہ ہو جائے اور میرا ہی کیا، سبھی سڑک پر چلنے والوں کا یہی حال تھا چاہے پیدل ہوں یا سواری میں۔ یعنی میں نے دیکھا کہ انسان کی تخلیق تو خلا میں سماوی حادثات سے بے خطر زمین کے گرد اطمینان سے گھوم رہی ہے۔ اور انسان کے قدم زمین پر بھی جمنے نہیں پائے۔ اگر انسان کے قدم زمین پر جم گئے تو کیا وہ خلاؤں میں مصنوعی سیارے بھیجنے کی زحمت اُٹھانا چاہے گا؟ کیا انسان

خلاؤں میں مصنوعی سیارے اس لئے بھیج رہا ہے کہ زمین پر اس کے قدم اکھڑے ہوئے ہیں؛ انسان کی یہ لڑکھڑاہٹ رحمت ہے یا لعنت؟ ان پہیلیوں کا سیلاب مجھے نہ جانے کہاں بہائے جاتا۔ مگر اتنے میں ایک اور بھی مضحکہ خیز تماشا نظروں کے سامنے آیا۔ ایک صاحب موٹر سائیکل پر جا رہے تھے۔ اور ان کے پیچھے ایک عورت بیٹھی تھی جس نے اپنا بازو ان کے کندھوں کے گرد ڈال رکھا تھا۔ ان صاحب کی بیوقوفی ملاحظہ ہو کہ انہوں نے اپنی موٹر سائیکل پر نہ تو مریخ کو بٹھایا نہ زہرہ کو، بٹھایا تو کسے ایک معمولی عورت کو جو مشینیں تکمیل کے درجے تک پہنچ چکی ہیں۔ لیکن اس عورت نے بھروسہ کیا تو محض ایک مرد پر۔ مجھے ان دونوں کی بے بصری پر تعجب ہونے لگا کہ جس دور میں انسان کائنات کے ریاضیاتی رشتوں پر قابو پا چکا ہے۔ یہ دونوں ایک دوسرے سے یوں چپکے ہوئے ہیں۔ جیسے پورا نظام شمسی ایک کندھے اور بازو کے اتصال سے چل رہا ہو۔ انسان کی بے بسی اور بے حسی کے یہ نظارے دیکھ کے مجھ پر ایسی گھبراہٹ طاری ہوئی کہ میں قصیدہ نگاری کے جملہ فرائض بھول گیا اور پھر نہ معلوم کس طرح میرے ذہن میں میلارمے کا ایک فقرہ گونج اٹھا — ذہن میں ہی نہیں بلکہ ٹانگوں میں بھی۔

L'ADIEU SUPRÊME DES MOUCHOIRS

فرانسیسی کا یہ فقرہ میں نے اردو کے ادیبوں کو مرعوب کرنے کے لئے نہیں لکھا۔ اسے کسی بھی زبان کا فقرہ نہ سمجھئے۔ یہ تو ایک طرح کی چیخ ہے جیسے شدید خوشی یا شدید رنج یا شدید خوف کی حالت میں بے اختیار منہ سے نکل جاتی ہے۔ آدمی کے اندر ایک دوسرا ابلیس ہوتا ہے۔ پہلے سے کہیں زیادہ طاقتور۔ جو اس سے زبردستی ایسے کام کراتا ہے جن کے نہ تو مطلب کا پتہ چلتا ہے نہ مقصد کا۔ چنانچہ میرے اندر ایک بے پناہ طلب پیدا ہوئی کہ گھر پہنچتے ہی وہ نظم پڑھوں جس میں یہ فقرہ آتا ہے۔ اس پچاس دفعہ پڑھی ہوئی نظم کو ایک بار پڑھنے کے بعد بھی میرا ذہن یہ سمجھنے سے قاصر رہا کہ اس نظم کا ان مسائل سے کیا تعلق

ہے۔ جنھوں نے مجھے بوکھلا دیا تھا۔ سچ پوچھئے تو میں نے اس بات پر غور ہی نہیں کیا۔ شاید دوسرا ابلیس ابھی تک مسخراپن کر رہا تھا۔ بہرحال میں اس نظم کی طرف اس طرح آیا تھا جیسے بچہ مار کھانے کے بعد روتا ہوا بھاگا بھاگا اپنی ماں کے پاس جاتا ہے۔ ماں کے جن الفاظ سے بچے کو تسکین ملتی ہے کیا ان کی تشریح اور تفسیر کی جا سکتی ہے۔ کیسٹلر نے ژید کی تصانیف کو یہ کہہ کے اُڑا دیا ہے کہ ان میں رکھا ہی کیا ہے، بس ایک بے نام ذائقہ ہے مجھے بھی میلارمے کی نظم میں اُس وقت بس ایک بے نام ذائقہ یا نغمہ ہی ملا ـــــ اور پوری نظم سے زیادہ اُس فقرے میں۔ لیکن اِس ذائقے میں بلا کی غذائیت تھی۔ یہ اسی کا فیضان ہے کہ ہر طرف سے ادب کے تقویم پارینہ ہو جانے کی خبریں سننے کے باوجود ہاتھ پیر توڑ کے بیٹھ جانے کے بجائے میں آج یہ مضمون لکھ رہا ہوں۔ اس لئے آگے چلنے سے پہلے اگر میں اپنا اسم اعظم دہرانا چاہتا ہوں تو مجھے معاف رکھئے گا۔

L' ADIEU SUPREME DES MOUCHOIRS

میرے اسم اعظم نے الوداعی رومال ہلا ہلا کے مجھے ذہنی سفر پہ آمادہ کر ہی لیا ـــــ منزل منزل بھٹکتا ہوا میں پہنچا بھی تو کہاں، میلارمے کے مُرید والیری کی ذہنی دنیا میں جس کی تعریف میلارمے کے اسی الفاظ میں کی جا سکتی ہے کہ "نہ تو کوئی مستول نظر آتا ہے نہ زرخیز جزیرے"۔ جن چیزوں سے آدمی کو محبت ہو، جن پر آدمی کے وجود کا انحصار ہو ان کے اور خود وجود ہی کے کالعدم ہو جانے کے تصور کو قبول کرنا، کسی اضطراب کے بغیر اس پر مسلسل غور کرتے رہنا بلکہ یہ کہہ دینا کہ عدم کے بلّور میں کوئی داغ ہے تو بس وجود کا۔ اگر یہ کوئی خوبی ہے تو والیری کی عمر بھر کی کمائی یہی ہے۔ جو کام دوسرے لوگ یقین سے لیتے ہیں وہ اس شک سے لیتا ہے۔ چنانچہ جن معمّوں نے مجھے پریشان کر رکھا تھا ان کا حل ڈھونڈنے کے لئے میں نے والیری سے رجوع کیا تو جواب ملا کہ اب تک انسان مستقبل کو ماضی کے تجربات کی مدد سے سمجھنے کی کوشش کرتا رہا ہے اور اس طرح ایک حد تک اپنے آپ کو

مستقبل بنانے کے لئے تیار کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ لیکن سائنس کی ترقی کی بدولت اب انسان خود اپنی قوتوں کا غلام ہو گیا ہے۔ اب وہ اپنی صلاحیتوں سے کام نہیں لے رہا بلکہ اس کی صلاحیتیں اس پر تجربے کر رہی ہیں۔ چنانچہ ماضی کی روشنی میں مستقبل کے متعلق کوئی اندازہ نہیں لگایا جا سکتا۔

چلئے، قصہ ہی پاک ہوا۔ اب تک انسان ماضی کو مستقبل پر عائد کرتا رہا ہے۔ لیکن اب کے مستقبل ایسی نئی اور ان دیکھی چیز ہو گا کہ اس کے متعلق کوئی پیشین گوئی نہیں کی جا سکتی اگر یہ ٹھیک ہے تو پھر سوچنے سے فائدہ؟ ہم اپنی صلاحیتوں کے جال میں پھنس گئے ہیں۔ وہ ہماری مرضی معلوم کئے بغیر ہمیں جدھر چاہیں گی لے جائیں گی۔ اب تو ہاتھ کٹوا بیٹھے، ہرچہ باداباد۔

ممکن تھا میں پھر ہمت ہار دیتا۔ لیکن والیری نے چلتے چلاتے ایک بات بڑی حوصلہ افزا کہی تھی ـــــ سائنس کی موجودہ ترقی کے دَور میں عدم تعین علم کا حصہ بن گیا ہے۔ ادیبوں کو اس سے زیادہ بڑھاوا اور کیا مل سکتا ہے؟ اُن کا تو عدم تعین سے وہی تعلق ہے جو مچھلی کا پانی سے۔ یہ تو وہی چیز ہے جسے ہمارے کیٹس نے "منفی صلاحیت" کا نام دیا تھا۔ اگر منفی صلاحیت اور عدم تعین بھی علم کا حصہ بن چکے ہیں تو .... بڑے پیر، میلارمے کا نام لو، اور چل پڑو، اور پھر اگر ادیبوں کا اس نئی دنیا میں کوئی کام نہیں رہا تو چلو، اور بھی آسانی ہے۔ کوئی ذمہ داری ہی نہیں رہی۔ بیکار بیٹھے۔ اپنی دل لگی کے لئے خیالی طوطا مینا ہی اُڑائیں۔ آخر لوگ افیم بھی کھاتے ہیں۔ ایک افیم اس عورت نے کھائی تھی جس نے موٹر سائیکل پر بیٹھے ہوئے مرد کا کندھا پکڑ رکھا تھا۔ اپنی افیم خیال آرائی ہی سہی۔ اس میں کسی کا کیا جاتا ہے۔

لیکن سائنس دانوں کو افیم سے خدا واسطے کا بیر ہے۔ وہ کسی کو پینک میں دیکھ ہی نہیں سکتے۔ مجھے ایک سائنس داں ملے جنھوں نے یہ خوش خبری سنائی کہ جوہری قوت کی

تجربہ گاہوں کے چاروں طرف جو مینڈک رہتے ہیں ان میں سے کسی کے پانچ ٹانگیں نکل آئی ہیں اور کسی کے دو سر، جوہری شعاعیں انسان کو کیا بنا دیں گی، اور ان تبدیلیوں پر سائنس دانوں کا کوئی اختیار ہوگا یا نہیں، بہر حال خوشی اس بات پر تھی کہ ہوں گے یہ سب سائنس کے کرشمے۔ جوہری دور سے پہلے ہمارے جذبات کے لئے قانون سازی کرتے تھے شاعر، لیکن پانی کی موجودگی میں تیمم کی گنجائش نہیں۔ اب تو اپنے جذبات کے لئے بھی سائنس دانوں سے پروانہ، راہداری لینا پڑتا ہے۔ میرے سائنس داں دوست بڑے خوش تھے۔ چنانچہ میرے لئے خوش ہونے کے سوا کیا چارہ تھا۔ جب یار نے پلائے تو پھر کیوں نہ پیجئے۔ سائنس کا جادو بڑا طاقتور ہے۔ مجھے اس خیال سے بھی فرحت محسوس ہونے لگی کہ اگر کراچی کے آس پاس کوئی جوہری بم پھٹا تو ہفتے بھر میں دو کے بجائے میری چار ٹانگیں ہو جائیں گی اور چلتا پھرتا اسٹول بن جاؤں گا۔

میں یہ لال خطرے کے اپنے ایک سائنس داں دوست کے پاس پہونچا۔ پہلے تو انھیں یقین ہی نہ آیا۔ لیکن اسپوٹنگ کی گھوں گھوں آخر انھیں بھی سنائی دے رہی تھی۔ اس لئے ایمان لانا ہی پڑا۔ اور کلمہ پڑھنے کے بعد وہ ایسے پژمردہ ہوئے کہ معلوم ہوتا تھا۔ دو دن تک کھانا بھی نہ کھا سکیں گے۔ مجھے تو خیر ہے کہ جو کچھ کہو بجا کہئے۔ میں تو ان کی رفاقت کے خیال کے افسردہ ہونے کو بھی تیار تھا۔ لیکن مجھے تعجب یہ ہوا کہ انسان میں جو تبدیلیاں ہوں گی وہ یا تو انسان کی صلاحیتوں کے کرشمے ہوں گے یا فطری قوانین کے غیر شخصی عمل کے نتائج۔ دونوں صورتوں میں ان تبدیلیوں کو تو بڑے صبر و سکون سے قبول کرنا چاہئے۔ پھر یہ کیا تماشا ہے کہ ان تبدیلیوں کی خبر سن کے ایک صاحب تو خوش ہوتے ہیں اور دوسرے رنجیدہ۔ ایک صاحب ماضی سے اتنے دل برداشتہ یا متنفر ہیں کہ وہ ہر قسم کی تبدیلیوں کا خیر مقدم کرتے ہیں۔ دوسرے صاحب ماضی سے یوں وابستہ ہیں کہ تبدیلی کے نام سے کانپتے ہیں۔ پھر یہ ماضی کون سا ہے اور کس کا ہے جو ایسا تنفر یا ایسی وابستگی پیدا کرتا ہے ؟ کیا ماضی پوری

نسل انسانی کا ہے یا کسی خاص گروہ کا یا اُس فرد کا جو تنفر یا وابستگی محسوس کرتا ہے۔ پھر ماضی تو چند خارجی یا داخلی واقعات و حادثات کا مجموعہ ہے جن پر فرد کا کوئی اختیار نہیں۔ آخر آدمی کے اندر وہ کون سی چیز ہے جو اُسے ماضی سے رشتہ جوڑنے اور ماضی کے متعلق کوئی جذبہ محسوس کرنے پر مجبور کرتی ہے؟ کیونکہ ماضی سے چپک کے رہ جانا بھی رشتہ ہے اور ماضی سے بھاگنا بھی رشتہ۔ بلکہ اور بھی مضبوط رشتہ۔ اگر ماضی کی گرفت اتنی قوی ہے تو انسان کی اجتماعی اور انفرادی زندگی میں اس گرفت کا عمل کیا ہے؟ سراسر تخریبی یا سراسر تخلیقی یا ایک حد تک تخریبی اور ایک حد تک تخلیقی؟

شاید میں اپنے موضوع سے ہٹ گیا اور نئے انسان کے بجائے موجودہ انسان کے متعلق سوچنے لگا۔ جو سائنس کے نئے دور میں خارج از بحث ہو چکا ہے۔ لیکن اپنے سائنس داں دوست کی خوشی اور غیر سائنس داں دوست کا رنج مجھے بہت اہم نظر آتا ہے کیونکہ ہمارے سامنے دو باتیں تو بالکل واضح ہیں۔ ایک تو یہ کہ انسانی ایجادات اور فطرت کی نامعلوم قوتیں انسان میں بڑی تبدیلیاں پیدا کریں گی۔ دوسرے یہ کہ انسان نے علم کے ذریعے بڑی طاقت حاصل کر لی ہے۔ ان دو چیزوں کے نتائج پر غور کرتے ہوئے ہمیں وقت کے عنصر کو نظر انداز نہیں کرنا چاہئے۔ اگر فطرت کے عوامل نے ہمیں اتنی تیزی سے بدلا کہ ہمیں ان تبدیلیوں کو سمجھنے یا دیکھنے کا بھی موقع نہ ملا تو پھر سوچنے کی کوئی بات ہی نہیں۔ یہ تو کُن فیکون کا معاملہ ہو گا۔ تقدیر جو دکھائے سو ناچار دیکھنا۔ میرے سائنس داں دوست اپنی جنت میں پہنچ جائیں گے، اور غیر سائنس داں دوست اپنے جہنم میں۔ ممکن ہے دونوں خوشی اور غم کی صلاحیت ہی کھو بیٹھیں۔ لیکن اگر فطرت نے آہستہ آہستہ اپنا عمل شروع کیا اور ہمیں ان تبدیلیوں کو دیکھنے اور سمجھنے کا وقت دیا تو انسانوں کا کوئی نہ کوئی جذباتی ردِّ عمل ضرور ہو گا۔ کچھ لوگ خوش ہوں گے اور کچھ ناخوش۔ پھر انسان نے فطری عوامل کو قابو میں لانے کی بھی طاقت پیدا کر لی ہے۔ اس لئے کچھ لوگ تو

کہیں گے کہ انسانی شعوری کوشش سے فطری عوامل کی مدد کرے، اور کچھ لوگ کہیں گے کہ ان عوامل کو روکا جائے۔ آخر سب کے اتفاق رائے سے یا کثرت رائے سے یا کسی طاقتور آدمی یا گروہ کے دباؤ سے کوئی فیصلہ ہو گا، اور انسان اسی کے مطابق عمل کرے گا۔ فیصلہ کیا ہو گا اس سے ہمیں مطلب نہیں۔ سوال یہ ہے کہ فیصلہ کرنے والے کسی ایک خاص نہج کا انتخاب کیوں کریں گے۔ اور ان کے فیصلے کے پیچھے نفسیات کون سی ہو گی۔ ظاہر ہے کہ اس انتخاب کا مسئلہ نئے انسان کے سامنے تو آئے گا نہیں۔ یہ فیصلہ تو موجودہ انسان ہی کرے گا اور اس کا ذہن جس کی تشکیل میں ماضی کا بڑا ہاتھ ہے۔ چنانچہ میرے سائنس داں دوست کی خوشی اور غیر سائنس داں دوست کا رنج ایسی غیر متعلق چیزیں نہیں۔

نئے انسان اور نئے دور کے پیغمبروں کے لئے اور بھی بڑی مشکل پیش آسکتی ہے فرض کیجئے کہ فطرت اور کائنات پر فتوحات حاصل کرتے کرتے انسان نے محسوس کیا کہ اب صرف سماجی اداروں کو ہی نہیں بلکہ اپنے ذہن اور جسم کو بھی بدلنا ضروری ہو گیا ہے، اور ہم شعوری ارادے سے ایسا بھی کر سکتے ہیں، تو سوال یہ پیدا ہو گا کہ انسان کی نئی جسمانی اور ذہنی ہیئت کیا ہو، اس مباحثے میں اچھا خاصا جوتا چلے گا۔ برنرڈ شا، اور ایچ۔ جی۔ ویلز کے مقلدین کہیں گے کہ انسان میں عقل کے سوا اور کچھ نہ رہے۔ جذبات اور خصوصاً جنسیت کو خارج کر دیا جائے۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس کے پیرو کہیں گے کہ عقل بھی سہی۔ لیکن حسیات جذبات اور خصوصاً جنسیت ضرور برقرار رہے۔ یہاں ہمیں پھر یہی دیکھنا پڑے گا کہ پہلا گروہ جنسیت سے اتنا کیوں ناراض ہے اور دوسرا گروہ جنسیت کا اتنا کیوں طرفدار ہے۔ یہ سوال اٹھا تو ہمیں دونوں گروہوں کے ماضی کو کھنگالنا پڑ جائے گا۔ اگر نئے انسان کی تخلیق موجودہ انسان نے کی تو یہ ساری کارفرمائی انسان کے موجودہ ذہن اور اس کے تقاضوں کی ہو گی۔ ممکن ہے موجودہ انسان نئے انسان کو اپنا ہم شکل ہی بنا ڈالے ——— "میرے ریاکار قاری، میرے ہم شکل، میرے بھائی"۔ کیوں ہر خالق صرف ایک چیز تخلیق کر سکتا ہے۔ آئینہ۔ یہ

خالق کی مجبوری ہے۔
آپ کہیں گے کہ ہمارا یہ خالق اپنی تمام صلاحیتوں کے باوجود کچھ حیاتیاتی قانونوں کا بھی پابند ہے، اور ماحول سے مطابقت پیدا کرنے پر مجبور ہے۔ دوسرے سیاروں میں زندہ رہنے کے لئے انسان کو اپنے اندر جسمانی تبدیلیاں کرنی پڑیں گی، اور جسم کے ساتھ ساتھ ذہن بھی بدل جائے گا۔ اس لئے ان تبدیلیوں میں انسان کے موجودہ ذہن کا دخل بہت کم ہوگا۔
اگر انتخاب کی ذمہ داری ہمارے سر نہیں پڑے گی۔ تو نہایت اطمینان کی بات ہے۔ ہم چین سے سو سکتے ہیں۔ نے غمِ دزد نے غمِ کالا، مگر مصیبت یہ ہے کہ خود حیاتیات کے قانون یہ ذمہ داری خود ہمارے کمزور کندھوں پر رکھنا چاہتے ہیں۔ حیاتیات کے عالم بتاتے ہیں کہ انسان ہی نہیں، جانوروں کے معاملے میں بھی ماحول سے مطابقت پیدا کرنے کے دو طریقے ہیں۔ یا تو اپنے اندر مناسب تبدیلیاں کی جائیں یا گرد و پیش کو بدلا جائے۔ اپنے اندر تبدیلیاں اس وقت کی جاتی ہیں جب گرد و پیش کو بدلنے سے کام نہیں چلتا۔ یعنی ہر مخلوق کا پہلا انتخاب یہ ہوتا ہے کہ جہاں تک ممکن ہو اپنے اندر جسمانی تبدیلیاں نہ کی جائیں۔ بلکہ موجودہ شکل کو برقرار رکھا جائے اور اپنے گرد و پیش کو حالات کے مطابق بنالیا جائے۔ آخر مخلوقات کو اپنی موجودہ ہیئت سے اتنی محبت کیوں رہی ہے؟ پرانا چولا اتار کے نیا چولا پہن لیتے ہیں کیا قباحت محسوس ہوتی ہے۔ ہر مخلوق اپنے ماضی، حال اور مستقبل کے تسلسل پر اتنا زور کیوں دیتی رہی ہے؟ اور یہ حال تو ان جانوروں کا بھی ہے جن کے متعلق یہ گمان تک نہیں ہو سکتا کہ اُن کے اندر انسان کی طرح کا ذہن ہوگا۔ تو کیا ہم یہ نتیجہ نکالیں کہ ماضی کی گرفت محض نفسیاتی حقیقت نہیں۔ بلکہ حیاتیاتی قوت ہے؟ اپنے آپ کو بدلنے کے بجائے گرد و پیش کو بدل کر زندہ رہنے کی گنجائش رکھ کر حیاتیات کے قوانین نے کیا ماضی پرستی کی حوصلہ افزائی نہیں کی؟ جو چیز ہمیں زندہ رہنے کے ان دو طریقوں میں سے کسی ایک کو چننے یا بیک وقت دونوں سے کام لینے پر مجبور کرتی ہے، اگر وہ شعوری ذہن کے ماتحت نہیں، بلکہ ہمارے

وجود کی کوئی تاریک قوت ہے تو ہم اس کے بارے میں قطعی پیشین گوئیاں کیسے کر سکتے ہیں، ممکن ہے شعوری طور پر ہم کچھ اور بن جانا چاہتے ہوں۔ لیکن جب بدلنے کا وقت آئے تو یہ جابر قوت ہمیں اس کی اجازت ہی نہ دے، اور ہم وہی رہیں جو پانچ ہزار سال سے ہیں۔

میں نے اس قوت کو تاریک اور پر اسرار تو کہہ دیا، لیکن مجھے یہ بھی یاد ہے کہ انسان پانچ ہزار سال سے فکر میں لگا ہوا ہے کہ اس عنقا صفت چیز کا نام اور پتہ معلوم ہو جائے۔ خاص طور سے وہ لوگ جو خیال آرائی کی افیم کے رسیا ہیں۔ مثلاً اس باب میں فرائڈ ہی کا نظریہ لیجیے۔ میں ذرا بھی اصرار نہیں کروں گا کہ فرائڈ ہی کی بات درست ہے۔ ہم تو اس وقت پپنک میں ہیں اور ہم نے اپنی خیال آرائی کو اختیار دے رکھا ہے کہ ہمیں جدھر چاہے لے جائے۔ آیئے تو فرائڈ ہی کے پیچھے چل پڑیں۔

کُلُّ شَیئٍ یُرْجِعُ اِلیٰ اَصْلِہٖ۔ گویا میں عربی کا یہ مقولہ پیش کرتے ہوئے فرائڈ نے کہا ہے کہ انسان کے اندر ایک بنیادی تحریک ہے۔ ماضی کو دوبارہ زندہ کرنے کی۔ جو کچھ ہو چکا ہے انسان اُسے بار بار دُہرانا چاہتا ہے اور مستقبل کی طرف بڑھتے ہوئے ماضی کی طرف لوٹتا ہے۔ کم سے کم فرائڈ کے نزدیک موجودہ انسان کی نفسیاتی حقیقت یہی ہے۔ ممکن ہے مستقبل کے انسان میں یہ تحریک باقی نہ رہے اور اس کے لئے آگے بڑھنے کا مطلب یہ ہو کہ پیچھے کی چیزوں سے رشتہ ہی ختم ہو جائے۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ نیا انسان موجودہ انسان کے بطن سے ہی پیدا ہوگا اور تبدیلیوں کے متعلق موجودہ انسان کا انتظار کرتے ہوئے ہم موجودہ انسان کو بھی حقیر نہیں سمجھ سکتے۔ اگر ماضی کا اعادہ واقعی موجودہ انسان کی لازمی حقیقت ہے تو مستقبل کی ساری تبدیلیوں کا انحصار اس بات پر ہے کہ یہ قوت انسان کو کس حد تک بدلنے کی اجازت دے گی، اور اگر کہیں یہ دیو ہمیں پکڑ کے بیٹھ گیا تو ؟ راں بو کی باتیں مجذوب کی بڑ ہیں۔ سائنس کے دور میں اُنھیں نقل کرتے شرم آتی ہے، لیکن ادب تو ٹوٹے ہوئے کھلونوں میں شامل ہی ہو چکا ہے۔ مضمون کو بڑھانے کے لئے ایسی باتیں استعمال کر لینے میں کیا حرج ہے۔ اس مستانے کے

حوصلے اتنے بلند تھے کہ وہ سائنس کی شان میں بھی، گستاخی کرنے سے نہیں چوکا۔ وہ نئے احساسات ایجاد کرنا چاہتا تھا۔ "خاموشیوں کو ضبط تحریر میں لانے" کی دُھن میں رہتا تھا۔ چنانچہ اُسے شکایت ہوئی کہ "سائنس بڑا شسست رفتار ہے"۔ اور اپنی رو میں یہ ہانک بھی لگا دی کہ "دنیا آگے کی طرف جارہی ہے کیا چلتے چلتے وہیں تو نہیں آجائے گی جہاں سے روانہ ہوئی تھی"۔

اب ہم نہ تو فرآئڈ کے ساتھ چلیں گے نہ راں بو کے ساتھ۔ یہ لوگ تو بڑی وحشت ناک باتیں کرتے ہیں۔

لیکن ہمیں تو وحشت کس چیز سے ہو رہی ہے؟ انسان سے؟ اپنے آپ سے؟ اس سے جس نے پتنگ اُڑاتے اُڑاتے اسپوٹنگ اُڑا دیا ہے؟ اس میں شک نہیں کہ اسپوڈ نگ جنگ کی تیاریوں کا حصہ ہے اور انسان کی ترقی میں تخریبی رجحانات آج تک ممد و معاون رہے ہیں۔ لیکن یہی کیا کم ہے کہ انسان کی تخریبی سرگرمیاں بھی تعمیری عناصر سے خالی نہیں ہوتیں۔ جو ہستی تعمیر اور تخریب کے جدلیاتی عمل سے اپنا وجود قائم رکھتی ہو وہ ایسی چیز تو نہیں کہ اس سے گھبرایا جائے ــــ اور اس قدر کہ موجودہ انسان کو ختم کر کے نیا انسان پیدا کرنے کی تمنا کی جائے۔

تمھیں تو اہلِ ہوس امتحاں سے بھاگ چلے
یہ کیا ضرور کہ ہوتی تو موت ہی ہوتی

اور آخر ہم انسان سے بھاگ کے جائیں گے بھی کہاں؟ جدھر دیکھتا ہوں اُدھر تو ہی تو ہے ...... اچھا میری بات نہ مانیے۔ ادیب از کار رفتہ ہو چکے ہیں۔ لیکن اس معاملہ میں سائنس دانوں کی بات بھی نہ سنیئے۔ ان لوگوں نے آسمانوں پر جانے کے ذرائع تو ضرور بہم پہنچائے ہیں۔ لیکن خود تجربہ گاہوں میں بیٹھے رہتے ہیں۔ آسمانوں پر جانے والے اور ہی ہیں۔ اُن سے پوچھیے۔ سیں تیگزوبری ان لوگوں میں سے جنھوں نے فضا کو مسخر کیا اور ہوابازی کو ممکن بنایا۔ وہ کہتا ہے کہ میں زمین سے جتنا اوپر اُٹھا انسان اتنا ہی میرے قریب آتا گیا۔

اگر انسان سے پناہ ممکن نہیں تو ہم مریخ پر پہنچنے کے لئے اتنے کیوں بے تاب ہیں؟ شاید انسان سے بالمشافہ گفتگو وہیں ممکن ہے۔ شاید انسان سے تخلیئے کی ملاقات صرف خلا کی پہنائیوں ہی میں میسر آسکتی ہے۔ شاید اسپوٹنک بنانے والوں کا سب سے کارنامہ یہی ہوگا کہ خلاؤں کو انسانی جذبے سے آباد کردیں، اور جو عورت اپنے مرد کا کندھا پکڑے موٹر سائیکل پر جا رہی تھی۔ وہ کائنات کے آئینے میں پہلی بار اپنا جلوہ دیکھ سکے۔

ہم بھی کتنے احمق ہیں! اپنے آپ سے ملنے مریخ جا رہے ہیں! گویا ہماری خطا نہیں اور بچاری زمین حجاب اکبر ہے۔ یہ سوچ کر جی چاہتا ہے کہ کج روی پہ آجاؤں اور راں بو کی طرح کہہ دوں ——

ON NE PART PAS

ہم نہیں جاتے

ہم نہیں جاتے، لیکن جانے سے پہلے ہر جانے والا راں بو ہی کی طرح بس یہی سوچتا ہے کہ "جب یہ وحشی بیمار گرم ملکوں سے واپس آتے ہیں تو عورتیں ان کی تیمارداری کرتی ہیں"۔ وہ چلنے کے معنی واپس آنا ہیں تو پھر جانے سے بھی کیوں ڈریں۔ خصوصاً ایسی حالت میں کہ انسان کا پورا انبوہ جانے کو بے چین ہے۔

لوگ اوپر کی طرف جا رہے ہیں۔ اس سے مجھے یاد آتا ہے کہ آج سے ہزاروں سال پہلے آئی کیرس بھی اوپر ہی کی طرف گیا تھا۔ اور وہاں سے جو نیچے گرا ہے تو ہڈیوں کا بھی پتہ نہ ملا۔ اس ہلاکت کا راز کیا تھا، لائیے، کسی آدمی سے رجوع کریں جو آئی کیرس کے ساتھ اوپر اڑا ہو۔ اور اسی کے ساتھ نیچے آیا ہو۔ اس مہم کا حال ژید نے سنایا ہے۔ آئی کیرس کے باپ ڈیڈلس نے اپنے بادشاہ کے حکم سے ایک بھول بھلیاں بنائی تھی جس میں داخل ہونے کے بعد آدمی باہر نہیں نکل سکتا تھا۔ پیچیدگی اس بھول بھلیاں میں ذرا بھی نہ تھی۔ اس کا سارا بھید یہ تھا کہ یہاں پہنچ کے ہر شخص کو اپنی جنت مل جاتی تھی اور جس قسم کی زندگی بسر کرنے کا ارمان ہو وہ میسر آجاتی تھی۔ اپنی تمناؤں کے بخارات سے آدمی ایسا بے سدھ ہو کے پڑتا تھا کہ باہر

نکلنے کا خیال تک نہ آتا تھا۔ ہر خالق کی تخلیق اس کے لئے جال بن جاتی ہے۔ ایک دن خود ڈیڈلس کا بیٹا بھول بھلیاں میں آ پھنسا۔ لیکن وہ دوسروں کی بہ نسبت ذرا ہوشیار تھا۔ اُسے اتنا ہوش رہا کہ میں ایک بلا میں گرفتار ہوں، اور اگر اپنی جنت سے باہر نہ نکلا تو یہیں گھُٹ کے مرجاؤں گا۔ اُسے فرار کی بس یہی صورت نظر آئی کہ باپ کی سکھائی ہوئی کاری گری سے کام لے اور موم کے پر بنائے۔ لیکن مصنوعی پر لگا کے اوپر اٹھا تھا کہ سورج کی گرمی سے موم پگھل گیا، اور آئی کیرس سیدھا سمندر میں جا گرا۔ بھول بھلیاں تو خیر ایک مصیبت تھی ہی۔ آسمانوں میں پناہ ڈھونڈنے کا نتیجہ یہ نکلا

اپنی بھول بھلیاں سے بھاگنے والے انسان کو آسمان بھی پناہ نہیں دیتے! یہ کہانی تو بڑی حوصلہ شکن ثابت ہوئی! جبھی تو آج کل دنیا ادب سے بیزار ہے۔ اس کے مقابلے میں سائنس کتنا اچھا ہے! ہائیڈروجن بم بناتے ہوئے بھی ہمیں کیسے سہانے خواب دکھاتا ہے۔ لیکن ہم تو ادب کی بھول بھلیاں میں پھنس چکے ہیں باہر نہیں نکل سکتے۔ چلئے اس کے اور کونے جھانکیں۔

کہانی کا دوسرا حصّہ یہ ہے کہ تھی سیوس بھول بھلیاں سے باہر نکل آیا تھا۔ فرار ڈھونڈنے کے بجائے وہ بھول بھلیاں میں دھنس پڑا اور اس شان سے کہ ہاتھ میں تاگا تھا جس کا ایک سرا باہر ایری ایڈنی پکڑے کھڑی تھی۔ یعنی اُسے صحیح سلامت باہر نکال کے لانے والی طاقت ایری ایڈنی تھی اور سب سے قابل اعتماد مشین یہ تاگا جس نے دونوں کو ایک دوسرے سے باندھ رکھا تھا علمی نقطۂ نظر سے تو یہ اتنی ہی مہمل بات ہوگی جتنی کہ یہ موٹر سائیکل اس کے زور سے چل رہی تھی۔ جس نے مرد کا کندھا پکڑ رکھا تھا۔ بہرحال ہم تو خیالی طوطا مینا اُڑا رہے ہیں۔

اور اس کہانی میں ایک نیا طوطا میرے ہاتھ آیا ہے۔ انسان دو سمتوں میں چلتا ہے۔ اوپر کی طرف اور نیچے کی طرف۔ بلندیوں کی طرف اور گہرائیوں کی طرف۔ لیکن اگر وہ صرف ایک ہی سمت میں چلتا ہے تو اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ موت اور تباہی۔ انسان کو بازی گری

یہ دکھائی پڑتی ہے کہ بیک وقت دونوں طرف چلے۔ موت سے بچنے کا بس یہی ایک طریقہ ہے۔

اگر ہم اپنے چاروں طرف دنیا پہ نظر ڈالیں تو معلوم ہو گا کہ یہ محض قصے کہانی کی بات نہیں۔ روس نے امریکہ سے پہلے مصنوعی سیارہ بنا لیا تو بلندی اور پستی کے اسی جدلیاتی امتزاج کے بل پر۔ انسان ایک جانور بھی ہے اور روٹی کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا۔ انسان کی اس پستی کا بندوبست روس نے کیا۔ لیکن بلندی پر پہونچنے کے عزائم کو بھی مرنے نہیں دیا۔ مغرب والے پریشان ہیں کہ روس نے اسپوٹنگ میں کوئی نئی قوت تو استعمال نہیں کی۔ مگر دیکھیے تو یہ وہی پرانی بازی گری ہے جس کا راز ایری ایڈنی کو بھی معلوم تھا۔

قصے کہانیوں کا سلسلہ اسپوٹنگ سے ملا کے میں ادب کی برتری نہیں ثابت کرنا چاہتا۔ میں اس بکھیڑے میں کیوں پڑوں۔ بلکہ میں تو سائنس والوں سے بھی یہی عرض کروں گا۔

مجھے فکرِ ادب کیوں ہو ادب میرا ہے یا تیرا

میں تو صرف اسپوٹنگ بنانے والوں کے طرزِ عمل کا تماشا دیکھ رہا ہوں۔ سنا ہے کہ روس میں ویلز اور ژول ورن کی کہانیاں اس احترام سے پڑھی جاتی ہیں جیسے یہ علمی کتابیں ہوں۔ ان کے من گھڑت نظریوں کی جدولیں تیار کی جاتی ہیں۔ یہ دیکھنے کے لئے کہ سائنس کہاں تک ان کے تخیل کے برابر آپہونچا ہے اور کہاں کہاں پیچھے ہے۔ اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ روس نے عملی تعقل اور شاعرانہ تخیل کے امتزاج کو ختم کر دیا ہے اور ادب کو انسانی شعور کا ایک اہم آلۂ کار اور علم کا ایک وقیع ذریعہ تسلیم کیا ہے۔ روس کے سائنس والوں نے بھی ندائے سروش پہ کان لگا رکھے ہیں۔ بلندیوں اور گہرائیوں کا بیک وقت سفر کرنے کی طلب روسیوں میں کتنی پیدا ہو چکی ہے۔ اس کا اندازہ یوں کیجئے کہ جس سال دو اسپوٹنگ چھوڑے گئے ہیں، اسی سال بودلیئر اور راں بو کے ترجمے روسی زبان میں شائع ہوئے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ فلوبیئر کو انیسویں صدی کا ایک عظیم سماجی حقیقت نگار تسلیم کیا گیا ہے۔ گہرائیوں سے آنے والی آوازیں روس کے نوجوان شاعروں کی نظموں تک کی گونج رہی ہیں۔ مثلاً ایک نوخیز شاعر

نے اپنی محبوبہ سے پوچھا ہے کہ یہ بجلی کے کھمبے، ریل کے ڈبے، کارخانے سب کے سب فنا کی طرف بھاگے جارہے ہیں، تو پھر تم کیوں وقت ضائع کررہی ہو؟ پانچ سال پہلے کارخانوں کو فانی کہنے والا روس میں گردن زدنی قرار پاتا۔ لیکن آج نقادوں کا ردِ عمل بس اتنا رہا ہے کہ ویسے ہے تو یہ غلط بات۔ مگر نوجوان اپنی افسردگی میں ایسی باتیں کیا ہی کرتے ہیں کیا یہ مثالیں اس چیز کی شہادت ہیں کہ روسی تہذیب میں ذہنی اور جذباتی پختگی آچلی ہے، اور روسی لوگ بلندیوں کے خواب دیکھنے کے ساتھ ساتھ اب انسانی وجود کی پستیوں اور گہرائیوں سے نہیں ڈرتے۔

میں نے روسی لوگ اس لئے کہا کہ یہ نیا رجحان کچھ ادیبوں تک ہی محدود نہیں۔ روس میں ثانوی تعلیم لازمی کردی گئی ہے اور ہر طالب علم کو ادب زبردستی پلایا جاتا ہے۔ زر پرست معاشرے میں بڑے سے بڑے ادیب کو بصد حسرت و یاس یہ پیشین گوئی کرنی پڑتی ہے کہ مستقبل کی دنیا ادب سے بالکل بے نیاز ہو جائے گی۔ دوسری طرف روسی معاشرے میں ہر قسم کی صنعتی ترقی کے باوجود ادب کی ایسی دھونس بیٹھی ہے جیسے اسی کے بغیر آدمی کا گزارہ ہو ہی نہیں سکتا۔ اگر یہ تضاد میرے سامنے نہ ہوتا تو مجھے یہ سوچنے کی ضرورت پیش نہ آتی کہ ادب سے بے نیازی اور ادب کے مستقبل سے مایوس کن سماجی حالات میں پیدا ہوتی ہے اور نہ مجھے یہ خوش فہمی ہوتی کہ ادب کا زہر روسی تہذیب کے رگ و پے میں سرایت کرچلا ہے، اس لئے اگر نئے انسان کی تعمیر روسی سائنس دانوں کے حصے میں آئی تو نئے انسان کی تخلیق اصل شیکسپیئر کے ہاتھوں ہوگی۔

اگر نئے انسان کی تخلیق شیکسپیئر نے کی تو کیا نئے انسان کے خمیر میں پرانے انسان کی مٹی شامل نہیں ہوگی۔؟

شیکسپیئر کے تخلیق کردہ انسان میں اور کوئی چیز ہو یا نہ ہو، ایک چیز تو ضرور ہوگی۔ لذت کا احساس اور یہ وہ چیز ہے جس سے ہمارے سائنس داں ابھی ناراض ہیں اور نئی دنیائیں

اور نئے انسان کے منصوبے تیار کرنے والے بھی۔ ستارہ شناس کہہ رہے ہیں کہ مستقبل کی دنیا میں غذا کی شکل ہی بدل جائے گی، اور انسان گولیاں کھا کے بلکہ ہوا پھانک کے زندہ رہے گا۔ یعنی ذائقے کی حس لذت کی چیز نہیں رہے گی۔ اس سے کوئی علمی اور تحقیقی کام شاید لیا جانے لگے۔ پھر بچے بھی مشینوں کے ذریعے پیدا کئے جائیں گے۔ اور آدم خوری کی طرح جنسی لذت سے بھی انسان کو گھن آنے لگے گی۔ غرض انسان کے حیاتیاتی نظام کی ان دو بنیادی تحریکوں میں سے لذت کا عنصر بالکل خارج کر دیا جائے گا۔ کیونکہ لذت کا کوئی فائدہ نظر نہیں آتا۔ اس تبدیلی پر ادیب لوگ روئیں پیٹیں گے جیسے ریل نکلنے کے وقت روئے تھے اور پھر دو چار دن بعد چپ ہو کے بیٹھ رہیں گے۔ یہ لوگ خواہ مخواہ لذت کے دیوانے ہیں اس کا انھیں ایسا خبط ہے کہ ورڈز ورتھ نے تو پھولوں تک میں لذت کا احساس ڈھونڈھ لیا ہے۔ ظاہر ہے ان لوگوں کا نقطہ نظر علمی نہیں ہوتا اور نہ ان میں نظریاتی بحث کی صلاحیت ہوتی ہے۔

بے سجادہ رنگیں کن گرت پیرِ مغاں گوید۔ سائنس داں لذت کو حرام قرار دیتے ہیں تو ہمیں یہ فتویٰ قبول کر لینا چاہیے۔ ہماری بھلائی کے لئے ہی تو کہتے ہوں گے۔ لیکن ادیبوں کے علاوہ ایک سائنس داں بھی ہے۔ رائخ۔ جو لذت کے احساس کو زندگی کی لازمی شرط بتاتا ہے۔ رائخ نے تو اپنا معیار ہی یہ رکھا ہے کہ جس شخص میں لذت کو قبول کرنے اور اُسے اپنے پورے جسمانی اور ذہنی نظام میں جذب کرنے کی صلاحیت جتنی زیادہ ہے وہ اتنا ہی زندہ ہے۔ گویا سائنس دانوں میں بھی فتنہ ارتداد پھیل چکا ہے اور ادیبوں کا پانچواں کالم ان یہاں بھی چپکے چپکے اپنی کارروائی میں لگا ہوا ہے۔ خیر اس فتنے سے خود سائنس داں نپٹیں گے۔ ہم تو اپنی غیر ذمہ دارانہ خیال آرائی میں مگن ہیں۔ اور چنڈو خانے کی ہر گپ کو صداقت سمجھنے کے لئے تیار بیٹھے ہیں۔ تو فرض کیجئے کہ لذت واقعی زندہ اجسام کی زندگی کا لازمی جزو ہے اور اس کے بغیر کوئی مخلوق جاں بر نہیں ہو سکتی۔ اگر سائنس داں انسان کے اندر سے یہ عنصر

خارج کرنے میں کامیاب ہو گئے تو دیکھنا یہ ہے کہ انسان زندہ رہ سکے گا یا نہیں۔ اس مسئلے کو خیر سائنس دان بھی آج حل نہیں کر سکتے۔ اس کا جواب تو بس وقت کے پاس ہے۔ لیکن ایک دوسرا سوال یہ ہے کہ اگر حیاتیاتی اجسام کی زندگی لذت کے دم سے قائم ہے تو کیا ہمارے اندر کام کرنے والی حیاتیاتی قوتیں چپ چاپ بیٹھی یہ تماشا دیکھتی رہیں گی۔ کہ سائنس داں لذت کی ساری شکلوں کو اپنے چوہے دانوں میں پکڑ پکڑ کر مار رہے ہیں! اگر کہیں ان تاریک قوتوں کا ردِ عمل شروع ہو گیا تو آپ دیکھیں گے کہ انسان مریخ میں بیٹھ کر پھر وہی قصّے کہانیاں پڑھ رہا ہے۔

قصّے کہانیاں پڑھنا شغل بے کاراں ہے۔ اس میں وقت بھی ضائع ہوتا ہے اور عقل بھی کمزور پڑتی ہے لیکن اگر انسان نے مریخ میں بیٹھ کے قصّے کہانیاں نہ پڑھیں تو وہ مریخ سے آگے نہیں بڑھ سکے گا۔ کیونکہ سائنس نے آج تک جو کچھ کیا ہے وہ دیومالا کی کہانیوں نے پانچ ہزار سال پہلے کہہ دیا تھا۔ راں بو کی شکایت کیا غلط تھی کہ سائنس بڑا سُست رفتار ہے۔ ادب کے مستقبل سے مایوس ہونے کے باوجود والیری نے بھی اتنی بات تو مانی ہے کہ سائنس کا کارنامہ یہ ہے کہ قدیم زمانے کے انسان کی تمناؤں کو مادّی شکل دے رہی ہے۔ اگر سائنس کے کارنامے انسان کے ذہن میں ہزاروں سال پہلے جنم لے چکے تھے تو آج ہمارے سامنے جو صورت حال ہے اور جس سے ہمیں مطابقت پیدا کرنی ہے وہ ایسی بھی کیا نئی ہوگی کہ ماضی کا کوئی تصوّر ہمارے کام ہی نہ آسکے اور ہمیں چھ ٹانگوں والا انسان گھڑنا پڑے۔ اگر قدیم زمانے کا انسان اپنی صلاحیتوں کے بل پر زمان و مکان اور کائنات کو فتح کرنے کا خواب دیکھنے لگا تھا تو اس کے ذہن میں یہ بات بھی ضرور آئی ہو گی کہ جب یہ قوتیں حاصل ہو جائیں گی تو ان سے خطرات کیا پیدا ہوں گے اور ایسی بے پناہ قوتوں کو اپنی بہتری کے لئے استعمال کرنے کا طریقہ کیا ہو گا۔ کمال تو یہی ہے کہ جس زمانے میں انسان کی سب سے بڑی ایجاد گاڑی کا پہیہ تھا انسانی ذہن کا پورا زور اپنی قوتوں کی تنظیم کے اسلوب سوچنے میں صرف

ہو رہا تھا، لیکن جب چاند انسان کی زد میں آ چکا ہے تو انسان کو اپنی تباہی منظور ہے، اپنی قوتوں کو کسی ضابطے کے تحت لانا قبول نہیں۔ حالات نازک ہو چکے ہیں محض ایک فرد اپنے وقتی جنون میں ذرا سا بٹن دبا کے دنیا کو نیست و نابود کر سکتا ہے۔ آج تنظیم نفس اور تہذیب نفس کے بغیر انسان کی جسمانی بقا بھی ناممکن بن گئی ہے۔ ویسے تو ادب اور دیومالا تو صدیوں سے ہمیں یہی تنبیہہ کرتے رہے ہیں، لیکن آج تو یہ خطرہ مادی شکل میں ہمارے سامنے موجود ہے۔ اس کے باوجود ہمیں قصے کہانیاں پڑھنے کی اذیت سے آسان کام یہ معلوم ہوتا ہے کہ اُڑ کے مریخ میں جا بیٹھیں۔

دیومالا اور ادب ہمیں تہذیب نفس اور اخلاقی تنظیم سکھاتے ہیں تو کیا کریں۔ ممکن ہے نئے انسان کو ایسی چیزوں کی ضرورت ہی پیش نہ آئے۔ لیکن اخبار ذہنی سکون کا بہت بڑا دشمن ہے۔ آج صبح میں نے یہ خبر پڑھی کہ سیاروں میں پہنچنے کے لئے مشینیں بنانا تو آسان ہے مگر شبہہ اس بات میں ہے کہ انسان خلاؤں کے سفر کی صعوبت جھیل بھی سکے گا یا نہیں۔ اس سفر کی سب سے بڑی آزمائش یہ بتائی جاتی ہے کہ انسان جن جذباتی اور جسمانی رشتوں کا عادی ہو چکا ہے اور جو اس کی زندگی بن گئے ہیں۔ ان علائق سے الگ ہو کر خلاؤں میں آدمی ایسی تنہائی محسوس کرے گا کہ زندہ رہنے کی خواہش ختم ہو جائے گی۔

یہ جدید ترین سائنس کے انکشافات ہیں۔ مگر قصے کہانیوں میں تو یہ باتیں ہزار سال پرانی ہو چکی ہیں۔ اب شیخی بگھارنے کا وقت آیا ہے تو میں ادیبوں کا بھی نام کیوں نہ لوں۔ میلارمے اور والیری کی توجہ کا تو مرکز ہی تھا عدم —— وہ بے داغ بلور جس میں وجود ایک دھبہ ہے۔ نیستی کی سرزمین کا سفرنامہ آج سے ساٹھ سال پہلے میلارمے لکھ گیا ہے۔ خلاؤں کی تنہائی سے گزرنا واقعی قیامت ہے۔ لیکن اس کا ٹوٹکا مولانائے روم نے بتا رکھا ہے۔

خود قیامت شو قیامت را ببیں

آخر خلا کے مسافروں کی لیاقت کا امتحان اسی طرح تو ہو گا ناکہ زمینی رشتوں کی جوہری قوت سے اوپر اُٹھتے چلے جائیں۔ مگر ان رشتوں میں اس طرح جکڑے ہوئے نہ ہوں کہ خلا کی تنہائیوں کے عفریت انہیں سہما سہما کے بیچ میں ہی مار ڈالیں۔ اگر ہمارا وہ موٹر سائیکل والا آدمی چاند کی طرف روانہ ہوا تو اُسے خلاؤں کے سپرد کرتے ہوئے ہم اس سے یہی توقع رکھیں گے کہ وہ اپنے کندھوں کے گرد عورت کے بازو کا سرور تو ساتھ لے کر جائے۔ مگر بازو کو گلے کا پھندا نہ بننے دے۔ یہ شخص اتنی حوصلہ مندی صرف اسی وقت دکھا سکے گا جب اس میں باہمہ و بے ہمہ کی صفت آگئی ہو یا اس نے وہ پختگی حاصل کر لی ہو۔ جسے شیکسپیر نے "سب کچھ" بتایا ہے۔ حافظ کا یہ شعر اسپوٹ نک کے دور میں انسان کے لئے ایک نئی معنویت اور نئی افادیت کا حامل بن چکا ہے۔

غلامِ ہمتِ آنم کہ زیرِ چرخ کبود
ز ہر چہ رنگ تعلق پذیرد آزاد ست

لیکن حافظ اور شیکسپیر کی "بے تعلقی" سائنس دانوں اور مفکروں والی بے حسی نہیں ہے۔ اگر انسان تمام جذبات اور خواہشات سے معرّا ہو کے سیاروں میں گیا تو کیا گیا۔ ایسے تو خلاؤں میں سینکڑوں پتھر اڑتے پھرتے ہیں، اور لمحے بھر کے لئے چمک دکھا کے غائب ہو جاتے ہیں۔ جانا تو وہ ہے کہ آسمانوں کی ویرانیاں لہلہاتے ہوئے نسانی جذبات شاداب و سرسبز ہو جائیں۔ ایسی بستیاں تو وہی لوگ بسائیں گے۔ جن کی تعریف سری کرشن نے گیتا میں یوں کی ہے:۔

"پانی بہہ بہہ کے سمندر میں آتا رہتا ہے، لیکن سمندر میں کوئی انتشار پیدا نہیں ہوتا۔"

"خواہشات گیانی کے ذہن میں داخل ہوتی رہتی ہیں۔ لیکن اس کے اندر کبھی انتشار پیدا نہیں ہوتا۔" آسمانوں پر صرف وہی لوگ جا سکیں گے جو راّں بو کی طرح

کہہ دیں — "ہم نہیں جاتے"

میرے دونوں ابلیس کتنے اچھے ہیں! مجھے کہنے کی بھی زحمت گوارا نہیں کرنی پڑتی، جس چیز کی ضرورت ہو وہ خود جا کے پہلے سے اٹھا لائے ہیں۔ دوسرے اسپوٹنگ کی خبر سن کے مجھے بے اختیار میلارمے کی ایک نظم کا ایک فقرہ یاد آیا تھا۔ جسے میں نے بعد میں اپنا اسم اعظم بنا لیا۔ ہو نہ ہو یہ میرے ابلیس ہی کا تحفہ ہوگا۔ اس وقت مجھے کیا خبر تھی کہ یہ سم سم کتنے دروازے کھولے گا۔ آج مجھے پتہ چلا کہ خلاؤں کی تنہائی نے سائنس دانوں کے چھکے چھڑا دیے ہیں تو یہ نظم دفعتاً میرے سامنے جگمگا اٹھی۔ میلارمے بھی خلاؤں کے سفر پر روانہ ہوا تھا، اُسے بھی یہی خطرے پیش آئے تھے، اور اس نے آخر ان آسیبوں پر قابو پا لیا تھا۔ سائنس دانوں کو تو اس نظم کی ضرورت کیا پڑے گی، لیکن خیر، آپ تو سن ہی لیجئے — انگریزی ترجمہ ہی سہی۔

SEA BREEZE

THE FLESH IS SAD ALAS! AND ALL BOOKS I HAVE READ.
TO FLY FAR AWAY! I KNOW THAT THE SEA-BIRDS ARE DRUNK
WITH BEING AMID THE UNKNOWN FOAM AND SKIES!
NOTHING, NOT OLD GARDENS REFLECTED IN EYES
WILL KEEP BACK THIS HEART THAT IS PLUNGED IN THE SEA
OH NIGHTS! NOR THE DESERTED LIGHTS OF THE LAMP
ON THE EMPTY PAPER WHICH ITS WHITENESS PROTECTS
NOR EVEN THE YOUNG WOMAN SUCKLING HER CHILD.
I WILL START! STEAMER BALANCING YOUR MASTS,
HEAVE ANCHOR - TO REACH A NATURE EXOTIC!

ENNUI, DEVASTED BY MY CRUEL HOPES,
STILL BELIEVES IN THE HANKERCHIEF'S FINAL ADIEU!
AND PERHAPS THE MASTS, INVITING TEMPESTS,
ARE OF THOSE WHICH A WIND BENDS OVER SHIPWRECKS
LOST, WITHOUT MASTS, WHITHOUT MASTS OR FERTILE ISLES.....
BUT OH MY HEART LISTEN TO THE SAILOR'S SONG!

میلارمے کے دل میں سفر کی خواہش کسی علمی جستجو نے پیدا نہیں کی تھی۔ اُسے تو چڑیوں کی سرمستی نے اُسے بلاوا دیا تھا۔ اس کے اور چڑیوں کے درمیان جو علاقہ تھا اُس نے سفر پر اُبھارا تھا۔ اور سفر کا مقصد تھا چڑیوں جیسی سرمستی کا حصول۔ لیکن جب اس نے کمر کس لی تو زندگی کے دوسرے علاقے پیر پکڑ کے بیٹھ گئے۔ محبوبہ کی آنکھوں میں منعکس ہونے والے چمن، شاعر کے چراغ کی ویران روشنی، خالی کاغذ جس سے وہ رات رات بھر کشتی لڑتا رہا تھا۔ بچّے کو دودھ پلانے والی بیوی۔ غرض عمر بھر کی ساری چھوٹی بڑی شادکامیاں اور محرومیاں پیروں کی زنجیریں بن گئیں۔ لیکن انھیں شادکامیوں اور محرومیوں نے دو مخالف قوتیں بھی پیدا کر دی تھیں۔ ایک تو اکتاہٹ دوسرے بے رحم اُمیدیں۔ ان دونوں نے مل کر گھسیٹا تو شاعر اپنی زنجیروں سے آزاد ہو گیا اور پھر چل پڑا۔ مگر کچھ لڑکھڑاتا ہوا۔ کیوں کہ اس کا دل رومالوں کی آخری الوداع پر اب بھی یقین رکھتا تھا۔ اس کے علاوہ اُسے اپنے سامنے کئی مہیب دیو نظر آ رہے تھے۔ طوفان، بربادی، موت اور سب سے خوفناک عفریت یہ تصور تھا کہ سمندر کی ناپیدا کنار پہنائیوں میں نہ تو کوئی مستول دکھائی دے گا نہ زرخیز جزیرے۔ میلارمے سہم کے رہ گیا تھا کہ اتنے میں ایک نیا اور مصفا علاقہ اس کی مدد کو آ پہنچا۔ اُسے ملّاحوں کے گیت سنائی دینے لگے۔ اس کے دل میں وہی حافظ والی "رقت" جوش مارنے لگی اور آخر اس نے جہاز کا لنگر اُٹھا دیا۔ ملّاحوں

کے گیت میں الوداعی رومالوں کی سرسراہٹ بھی شامل تھی، لیکن وہ کرب ولذت میں تبدیل ہو چکا تھا اور میری بے رحم اُمید تو مجھے یہ سوچنے پر مجبور کرتی ہے کہ جس ہوا سے میلارمے کے بادبان تن گئے تھے وہ انھیں رومالوں سے آرہی تھی۔

میلارمے کی نظم سائنس دانوں سے کچھ کہہ سکے گی یا نہیں، یہ میں نہیں جانتا۔ انقلابات کے اس دور میں مجھے تو بولنے کی ہمت بھی بڑی مشکل سے ہوتی ہے۔ فطرت کے قوانین یا سائنس دانوں کے فیصلے انسان کو بدلنا شروع کریں گے تو مجھ سے مشورہ لینے نہیں آئیں گے۔ کائنات گیر عوامل کے سامنے جو مخلوقات کی ہزاروں اقسام کو نگل گئے، میری ذاتی خواہشات کی کیا حیثیت ہے۔ میں کوئی پیشین گوئی کروں تو کس برتے پر؟ خلاؤں کے سفر پہ ناک بھوں چڑھانے کا بھی مجھے حق نہیں۔ انسانوں کے کانوں میں بانگ جرس آرہی ہے تو میں اس کی راہ کھوٹی کرنے والا کون؟ بلکہ اگر انسان ستاروں سے آگے جانے کے لئے نئے جہاں بسانے لگا تو میں یہی کہوں گا۔

تمھارے لئے ہیں مکاں کیسے کیسے

مجھے انسان کی طرف سے بولنے کا کوئی دعویٰ نہیں۔ انسان بدلنا چاہتا ہے یا نہیں، یہ انسان جانے اور اس کا کام۔ البتہ میں اپنے بارے میں تھوڑا بہت ضرور جانتا ہوں۔ مجھے کم سے کم اتنا معلوم ہے کہ ملاحوں کے گیت تو میرے کان بھی سُن رہے ہیں لیکن ساتھ ہی ساتھ میرا دل اب بھی رومالوں کی آخری الوداع پہ یقین رکھتا ہے۔

۱۹۵۸ء

حکایتِ نَے

گنجے وکیل، چُندھے پروفیسر، نا کتخدا بڑھیاں، توندل سوداگر، بیویوں سے اُکتائے ہوئے شوہر، شوہر ڈھونڈنے والی لڑکیاں (اور شوہر سے بھاگنے والیاں بھی) قبر میں پیر لٹکائے ہوئے بُڈھے، جنھیں پالنے سے باہر پاؤں نکالے دیر نہیں ہوئی ایسے بچّے، مفت خورے، بے روزگار، زندگی سے بیزاری جتانے والے، زندگی کا لُطف اُٹھانے کے دعوے دار شہرہ آفاق پہلوان، چارپائی سے لگے ہوئے مریض بلکہ دروازہ میں کراہتی ہوئی مائیں صف در صف

قطار اندر قطار

وسیع منظر کے لئے	پینن
جزئیات کے لئے	کوئنٹیکس
سہ العبادی تاثر کے لئے	لائیکا
ساٹھ سیکنڈ میں دوشیزاؤں	
کوچونکانے کے لئے	پولیرائڈ لینڈ

عمارتوں کے لئے	گرافیلیکس
انسانوں کے لئے	رولی ملیکس
گھوڑوں کے لئے	اسپیڈ گرافک
اندھیرے کے لئے	نکن
اُجالے کے لئے	ایلپا

وہ لوگ جو مطمئن ہیں کہ ہم زندگی میں کچھ کر چکے ہیں، وہ لوگ جنھیں فخر ہے کہ ہم کچھ کر رہے ہیں، وہ لوگ جنھیں ارمان ہے کہ ہم کچھ کریں، وہ لوگ جنھیں حسرت ہے کہ ہم نے کچھ نہ کیا۔

"اور خیر مینوکس تو میری واسکٹ کی جیب میں ہے ہی۔"

۵۰ ملی میٹر موضوع کا گرد و پیش سے رشتہ قائم کرنے کے لئے، ۸۵ ملی میٹر موضوع کو گرد و پیش سے الگ کرنے کے لئے، ۹۰ ملی میٹر موضوع کو گرد و پیش سے نجات دلانے کے لئے" ۱۳۵ ملی میٹر، ۲۰۰ ملی میٹر، ۳۰۰ ملی میٹر، ۴۰۰ ملی میٹر، ۵۰۰ ملی میٹر، ۶۰۰ ملی میٹر، ۸۰۰ ملی میٹر، ۱۰۰۰ ملی میٹر، ۱۲۰۰ ملی میٹر،

ٹوکیو　　لینن گراڈ　　برلن　　نیویارک

موضوع اور گرد و پیش کے رابطے کو وسعت دینا مقصود ہو تو ۲۸ ملی میٹر

چشم بصیرت　　ف ۱/۱

فوٹو گرافی کا مقصد ہے گزرتے ہوئے

لمحوں کو دوام بخشنا

(ایک امریکن رسالے میں ایک شوقین کا خط ۱۹۵۹ء)

"بس وہی باقی رہے گا جس سے تجھے محبت ہے

اس کے علاوہ سب کوڑا کرکٹ ہے۔"

(ایزرا پاؤنڈ)

ویسے ۱۸۵۹ء کے قریب بودیلیئر کہہ چکا تھا ــــــــ

"مجھے سب سے زیادہ محبت ان بادلوں سے ہے جو گزر جاتے ہیں"۔ اور ۱۸۵۹ء کے قریب اُس طبقے نے جس کی نمائندگی یہ خط لکھنے والا شوقین کرتا ہے۔ بودیلیئر پر بداخلاقی کا الزام لگایا تھا۔

مگر

"ادب معاشرے کا مقیاس الحرارت ہے"۔
(ایزرا پاؤنڈ)

کیا آج کا ادب کل تک حقیقت بن جاتا ہے؟

پھر بھی ایک فرق رہتا ہے ــــــــ

بودیلیئر کم سے کم بادلوں سے تو محبت کرتا تھا۔
کیا ۱۹۵۹ء کا یہ شوقین مزاج ان لمحوں
سے محبت کرتا ہے۔ جنھیں وہ دوام بخشنا
چاہتا ہے؟

بہرحال مقیاس الحرارت سے پھر استفادہ کیجئے۔

عصرِ حاضر کی روحانی زندگی میں

تین اہم تاریخیں

۱۔ زندگی کا عظیم مقصد ہے حسّیاتی تجربہ یہ محسوس کرنا کہ ہم زندہ ہیں چاہے تکلیف میں ہی سہی

(بائرن انیسویں صدی کا آغاز)

۲۔ رہا جینا، تو ہم یہ کام اپنے ملازموں سے بھی کرا لیں گے۔

(ویلیے دلیل آداں ۱۸۸۰ء)

۱۹۲۰ء کے بعد سے تاجروں نے فلمی اداکاروں
کو اسی کام پہ ملازم رکھ لیا ہے۔

۳۔ مکمل طور سے خود بخود کام کرنے والا کیمرہ (۱۹۵۷ء)

رہا جینا تو یہ کام ہم مشینوں سے بھی کرالیں گے۔ ——

ترقی کے یہی مدارج ایک اور نقطۂ نظر سے ——

بندشِ الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتشؔ مرصّع ساز کا

"یولی سیز" میں کیا رکھا ہے؟ ٹائپ رائٹر لے کے بیٹھ جاؤ اور صفحے کے صفحے اسی انداز کے نکالتے جاؤ۔

(کراچی کے ایک بیرسٹر جو ایک امریکی اخبار نویس کا مقولہ دُہرا رہے تھے)

"بٹن دبانے کی زحمت آپ گوارا کریں باقی سارا کام خود کیمرہ کرلے گا۔"

بحث کا خلاصہ :-

جینے کی ذمّہ داری	مشین کے سر
ہنروری دکھانے کی ذمّہ داری	مشین کے سر
انسان کی ذمّہ داری	بٹن دبانا

یعنی بٹن دبا کے ہر آدمی ایک فن پارہ تخلیق کر سکتا ہے۔

مقیاس الحرارت یہ بھی بتا چکا ہے۔

۱۹۲۶ء

سور ریلیسٹ گروہ کا خواب ——
فن ہر شخص کے لئے ہے اور فنی تخلیق
ہر شخص کا حق ہے۔

۱۹۵۹ء

کیمرہ بنانے والوں کا دعویٰ ——

ہر شخص حسن کی تخلیق کرسکتا ہے،
بشرطیکہ وہ بٹن دبانے کی زحمت
گوارا کرسکے۔

سارے خواب پورے ہوتے ہیں۔ لیکن اُلٹی صورت میں آج ہر آدمی بٹن دبا کے فن کار بن سکتا ہے۔ لیکن جو گنجا وکیل اپنی واسکٹ کی جیب میں میوکس لئے پھرتا ہے۔ وہ نہ تو فن کار بننا چاہتا ہے نہ اپنے لاشعور کے اظہار کا جویا ہے۔ وہ تو گزرتے ہوئے لمحوں کو، اپنی یادوں کو دوام بخشنا چاہتا ہے۔

گنجے وکیل کی نظروں میں سب لمحوں کی قدر و قیمت برابر ہے۔ ایک لمحہ دوسرے لمحے سے امتیاز نہیں رکھتا۔ اس کے لئے صرف دو ہی راستے ہیں۔ یا تو اپنے سارے لمحوں کو دوام بخش دے یا سب کو فنا ہو جانے دے۔ اس کا ایک گز کٹا تصویر تو ایک ایک بروقت کی کھینچ سکتا ہے۔ مگر لمحوں کے انتخاب میں بچارے وکیل کی کوئی مدد نہیں کرتا۔ اُس کے نکن کاف ارالینس رات کے اندھیرے کو بھی خاطر میں نہیں لاتا، مگر خود وکیل دن کی روشنی میں بھی کوئی چیز دیکھنے کی خواہش نہیں رکھتا۔ اُس کے ہر کیمرے میں بال سے باریک فوکس کا انتظام ہے۔ مگر خود اُس کی نظریں کہیں نہیں ٹھہرتیں۔

اس کے آگے پیچھے، دائیں، بائیں، لٹکتے ہوئے اور کوٹ، قمیص، پتلون، واسکٹ کی جیبوں میں ٹھنسے ہوئے دو درجن کیمرے نہایت ایمان داری اور خلوص کے ساتھ ہر گزرتے ہوئے لمحے کو بہی کھاتے میں ٹانکتے رہتے ہیں۔ لیکن دوام ایک لمحے کو بھی حاصل نہیں ہوتا۔

کیونکہ گنجے وکیل کی آنکھیں کیمرے کا لینس بن گئی ہیں۔ عکس ہر چیز کا لیتی ہیں۔ دیکھتی کچھ بھی نہیں۔ صرف اُتنا ہی حُسن تخلیق کرتا ہے جتنا فلم کی کیمیادی

سطح کے دائرۂ احساس میں آسکے۔

تخلیق کے بارے میں

تین نظریئے

"شعر کی دیوی تو کہانی سُنا، کیونکہ سارا حال بس تو ہی جانتی ہے"۔

(ہومر)

شعر وہ تنہا آدمی کہتا ہے جس کے لئے خاموشی ناقابل برداشت بن چکی ہو ـــــ"

(ایزرا پاؤنڈ)

یوکوہاما، سمرقند، ماسکو، لیون، سان فرانسسکو میں پانچ سو پندرہ غیرملکی تماش بین صفیں باندھ کے چھ سو پچیس مقامی لوگوں کی تصویریں کھینچ رہے ہیں اور چھ سو پچیس مقامی لوگ صفیں باندھ کے پانچ سو پندرہ غیرملکی تماش بینوں کی۔

چوتھا نظریہ جو دراصل تیسرے نظریئے کا سرچشمہ ہے مگر بعد میں نمودار ہوا ہے ـــــــ

"روپیہ کمانا بھی تخلیقی سرگرمی ہے"!

(انجمن تاجران، نیویارک اور مغرب کے تازہ ترین ادبی

اور اس تخلیقی سرگرمی کے بعد انجمن تاجران کے رکن اور تازہ ترین ادبی نقاد اور ان دونوں کے بیچ میں جتنے لوگ آتے ہیں سب یہ منظر دیکھتے ہیں کہ ان کی زندگی ٹکڑے ٹکڑے ہو کے بکھر گئی ہے اور وہ ان ٹکڑوں کو کبھی تو چوڑے زاویئے کے لینس سے سمیٹتے ہیں اور کبھی لمبے فوکس کے لینس سے۔

اپنے ذہن میں ٹوٹے ہوئے ٹکڑوں کو قائم رکھنے کی ہمت اور طاقت نہیں پاتے تو کیمرے سے التجا کرتے ہیں کہ تم انھیں سنبھالو۔

اس نئے دیوتا کے سامنے گڑگڑاتے ہیں کہ ان مُردوں میں جان ڈالو۔ جب ایک ہزار کا دیوتا مشکل کشائی نہیں کرتا۔

تو پھر ڈیڑھ ہزار کا دیوتا
پھر دو ہزار کا دیوتا
پھر ڈھائی ہزار کا دیوتا
پھر ساڑھے تین ہزار کا دیوتا
پھر چھ ہزار چار سو پچیس کا دیوتا

(یو ایس کیمرا گائڈ)

وہ مقناطیس کہاں گیا۔
جو ہر بکھری ہوئی چیز کو اپنی طرف گھسیٹ لیتا تھا؟
جس چیز سے تجھے محبت ہے
(پاونڈ)

اے طبیبِ جملہ علّت ہائے ما
(رومی)

تقابل

مسرّت کی تلاش انسان کا پیدائشی حق ہے

"سینہ خواہم شرحہ شرحہ از فراق"
(رومی)

(عصرِ حاضر کا بنیادی فلسفہ)

نتیجہ

چونکہ گل رفت و گلستاں شد خراب گذشت   نشنوی واں پس ز بلبل سرگذشت

دلوں میں نشاطِ زندگی موجزن ہے۔ لوگ جوق در جوق سیر و سیاحت کے لیے روانہ ہو رہے ہیں۔ وہ جہاں بھی جائیں گے، انھیں ہوٹلوں میں ایر کنڈیشنڈ کمرے ملیں گے اور خود انھیں کے شہر کی رقاصہ ناچتے ہوئے کپڑے اتار اتار کر پھینک رہی ہوگی۔ ہر چیز کتنی دلچسپ اور حسین ہوگی۔

اگر نہ بھی ہوئی تو کیمرا ہر چیز کو دلچسپ اور حسین بنا دے گا۔

کم سے کم ایک سفر سے واپس ہو کے اور دوسرے سفر پر روانہ ہونے سے پہلے پڑوسیوں کو تصویریں دکھلاتے ہوئے ہر چیز دلچسپ اور حسین نظر آئے گی۔

بس کیمرے کا بٹن دبانے کی دیر ہے۔

پوری دُنیا کی قلب ماہیت ہو جائے گی۔

اور جب آپ ایک طرح کی یادوں سے اکتا جائیں سیلولائیڈ کی سطح دوسری نوعیت کی یادوں کو بھی اتنی ہی خوشی سے قبول کرے گی۔

"دنیا کی ہر چیز کو لوگوں نے دیکھ دیکھ کر فنا کر ڈالا ہے"۔

(ڈی۔ ایچ۔ لارنس)

ایک اور قسم کا سفر جس کا ذکر آج کل
بس حاشیے میں کیا جا سکتا ہے
کہ جلا یافتہ از خارِ مغیلاں رفتم
(نظیری)

جسم خاک از عشق بر افلاک شد
کوہ در رقص آمد و چالاک شد
(رومی)

لیکن رومی نے جس معجزے کا ذکر کیا ہے وہ تو ہمارا کیمرہ بھی دکھا سکتا ہے۔

ف ۱۶

فوکس کا فاصلہ ۲۵ فٹ

رفتار ۵/۱ سکنڈ

تصویر کھینچتے ہوئے ذرا گھومتے جائیے۔

پہاڑ ناچنے لگیں گے۔

تم کون کون سی نعمتوں کو جھٹلاؤ گے

(رسالہ ٹائم)

ہمارے انڈے مشین اُبالتی ہے۔ ہمارے جذبات کی تخلیق کیمرے سے ہوتی ہے۔ اسی لئے فوٹوگرافی ہماری نماز ہے جو محمود و ایاز کو ایک ہی صف میں لے آتی ہے۔

ہماری دیوارِ گریہ

شاکر علی

(۱)

کوئی تین سال ہوئے میں ایک دن کہیں بیٹھا بور ہو رہا تھا۔ اور اس فکر میں تھا کہ بد اخلاقی برتے بغیر اُٹھ کے کیسے بھاگوں۔ اتنے میں ایک صاحب تشریف لائے جن کی شکل سے لاأبالی پن اور شائستگی، سکون اور اضطراب، بوکھلاہٹ اور خود اعتمادی بیک وقت نمایاں تھی۔ کپڑوں میں کوئی اہتمام نہ تھا جو مل گیا وہ پہن لیا مگر اتنی گرمی کے باوجود کوٹ چڑھا رکھا تھا۔ سر کے بال اُڑے ہوئے، جو باقی تھے وہ بھی قابو سے باہر۔ لیکن انھیں بھی تھوڑی سی تواعد ضرور کرائی گئی تھی۔ بولنا شروع کیا تو اس طرح جیسے باتیں کرنا چاہتے ہیں لیکن کفایت شعاری بھی مدنظر ہے۔ گھبراہٹ کو خوش اخلاقی کے ذریعے دبانے کی کوشش میں ہیں۔ مگر بار بار جھینپ کر پہلو بدلنے لگتے ہیں۔ نیازمندی بھتی ہے نہ بے نیازی۔ خیر پتہ چلا کہ آپ ایک مصور ہیں۔ شاکر علی۔ کئی سال انگلستان۔ جیکوسلواکیا اور فرانس میں تربیت حاصل کرنے کے بعد واپس آئے ہیں۔ مجھ سے تعارف ہوا تو کہنے لگے کہ لندن میں اجمل صاحب نے تاکید کی تھی کہ پاکستان جا کے عسکری سے ضرور ملنا۔ میں ابھی تک یہی طے نہ کر سکا تھا کہ یہ صاحب ملنے کے قابل بھی ہیں یا نہیں۔ چنانچہ میں نے رسمًا خوشی کا اظہار کیا اور اجازت چاہی۔

لیکن ایک صاحب نے شاکر علی کی جدید مصوّری سے واقفیت اور خود ان کی تصویروں کی اتنی تعریف کی کہ ایک شام جب اور کچھ کرنے کو نہیں تھا تو میں نے سوچا کہ لاؤ لگے ہاتھوں انھیں بھی دیکھ لیں۔ یہ شاکر علی کیا چیز ہیں۔ چنانچہ ہم دونوں اُن کے یہاں جا پہنچے۔ مجھے اندیشہ تھا کہ دوسرے مصوّروں کی طرح یہ حضرت بھی ڈینگ کی لیں گے یا یورپ کے قصّے سنائیں گے۔ لہٰذا میں نے پہلے ہی سے بندوبست شروع کر دیا۔ وہ ایک جملہ کہتے ہیں تو میں چار۔ وہ مغربی مصوّری کے کسی رجحان کا تذکرہ چھیڑتے ہیں تو مثالیں پیش کرتا ہوں۔ وہ بولتے بولتے جھینپ کے رکتے ہیں تو ان کا مطلب بھانپ کے بات میں پوری کرتا ہوں۔ پھر میں انھیں چھیڑنے لگا۔ میں نے کہا کہ صاحب ہمیں تو آپ کی یہ جدید مصوّری پسند نہیں آتی۔ مسخراپن ہے۔ وہ مصوّری کا فلسفہ سمجھانے لگے ہیں۔ میں نے کہا یہ باتیں تو ہمیں سب آتی ہیں۔ ہم آپ کو پاگلوں یا ذہنی مریضوں کی تصویریں دکھائیں گے۔ پھر بتایئے گا کہ ان کا فنّی درجہ کیا ہے۔ شاکر علی بوکھلا کے سر پر ہاتھ تو پھیرنے لگے۔ مگر نہ تو مرعوب ہوئے اور نہ مرعوب کرنے کی کوشش کی۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ حقارت کے ساتھ مسکرائے بھی نہیں۔ بس اس کا انداز یہ کہتا رہا کہ اچھا صاحب، شاید آپ ہی ٹھیک کہتے ہوں۔ مگر میرا تجربہ مجھ سے جیسی تصویریں بنواتا ہے ویسی بناتا ہوں۔ اس سے آگے کچھ نہیں جانتا۔ یہ بات میں نے آج تک بس دو ہی آدمیوں میں دیکھی ہے۔ ایک تو منٹو میں دوسرے شاکر علی میں۔ خیر اس کے بعد تصویریں دیکھنے کا نمبر آیا۔ اس کام میں شاکر علی نے باتوں سے زیادہ دلچسپی لی۔ تعریف کی پیاس مجھے ان میں ذرا بھی نظر نہ آئی۔ وہ اپنی تصویر اٹھا اٹھا کے اس طرح سامنے رکھتے رہے جیسے بچّے اپنے بنائے ہوئے مٹّی کے کھلونے دکھاتے ہیں۔ داد دینے کا فریضہ میرے دوست نے ادا کیا۔ میں چپکا بیٹھا سر ہلاتا رہا۔ مجھے ان لوگوں پر بڑا رشک آتا ہے جو فن پارے کو دیکھتے ہی اُسے پسند یا ناپسند کر لیتے ہیں۔ میں اس معاملے میں بالکل کھسّ واقع ہوا ہوں۔ کوئی تصویر ہو یا نظم، ایک دم سے کبھی میری سمجھ میں نہیں آتی۔ بلکہ ہزار دفعہ دیکھنے یا پڑھنے کے بعد بھی سمجھ میں نہیں آتی۔ بس یونہی چلتے پھرتے

یا غنودگی کے عالم میں یا صبح آنکھ کھلتے ہی ایک دن پتہ چلتا ہے کہ یہ تصویر یا نظم مجھے مل گئی۔ عارضی طور پر ہی سہی۔ راں بو کو سمجھنے میں مجھے آٹھ سال لگے۔ میلارمے کی صرف تین نظمیں میری بن سکی ہیں، اور والیری کی محض دو سطریں۔ غرض شاکر صاحب تصویریں دکھاتے رہے اور مجھے کچھ پتہ نہ چلا کہ اچھی یا بُری ہیں۔ البتہ مہاجر عورتوں کی ایک تصویر پسند آئی جو رو داد کے انداز میں تھی۔ اس ملاقات میں مجھے بس اتنا اندازہ ہوا کہ ان کی تصویریں چاہے کیسی ہوں، لیکن شاکر علی سچے آدمی ہیں اور اپنے فن کے ساتھ خلوص رکھتے ہیں۔

پھر ان سے رواروی میں کئی دفعہ ملاقات ہوئی اور ہر مرتبہ میں نے چاہا کہ ان سے کوئی نئی بات سیکھوں۔ اسی لئے میں نے ان سے ٹیڑھے بڑھے سوال پوچھے لیکن وہ ہمیشہ ہنسی میں اُڑا گئے۔ ان کا اصول یہ ہے اور میں بھی ان سے متفق ہوں کہ تصویریں دیکھو اور دیکھتے رہو۔ سب سمجھ میں آجائے گا۔ بہر حال میں اُن سے کچھ نہ کچھ سیکھ سکا اور وہ کراچی سے لاہور چل دیئے۔ میں اپنی طرف یہ شکایت کرتا رہا کہ شاکر صاحب کھُل کے بات نہیں کرتے۔ وہ اپنی طرف ہی شکایت کرتے رہے۔

یہ شکایتیں مجھ تک بھی پہنچیں۔ میں نے ارادہ کر لیا کہ اب کے شاکر صاحب ہاتھ آئے تو میں اتنی باتیں کروں گا کہ انھیں بھی بولنا پڑے گا۔ چنانچہ پچھلے مہینے میں نے انھیں لاہور جا کر پکڑا کہ لایئے اپنی تصویر دکھایئے اور ان کے متعلق باتیں بھی کیجیے۔ ان کی تصویریں ڈھاکے کی نمائش میں گئی ہوئی تھیں۔ بس دو تین غیر مکمل پڑی تھیں جن پر وہ کام کر رہے تھے۔ لہٰذا اب کے وہ اپنی تصویروں کے پیچھے نہ چھپ سکے، اور انھیں کچھ نہ کچھ کہنا ہی پڑا۔ میں نے ان کے ساتھ بڑا ظلم کیا۔ کاغذ پنسل سنبھال کے بیٹھ گیا اور ان کے فن کے بارے میں سوال کرنے لگا۔ شاکر نے ہر سوال کا نہایت معقول جواب دیا، مگر ایک ایسا عجیب تماشہ دکھایا کہ میں عمر بھر یاد رکھوں گا۔ پہلے تو نہایت سنبھل کے بیٹھے۔ مگر دو منٹ میں ہی انھوں نے پہلو بدلنے شروع کر دیئے اور زبان لڑکھڑا گئی۔ پسینہ پوچھا، پانی پیا، اُٹھ کے ٹہلے، پھر بیٹھ گئے، پھر اٹھے، آخر انھوں نے صاف کہہ دیا

کہ میں اپنی تصویروں کے متعلق باتیں نہیں کر سکتا۔ مجھے جو کچھ معلوم کرنا تھا وہ تو معلوم ہی کر چکا تھا، ان کے کرب سے اتنی دیر تک لطف اندوز ہو لینے کے بعد آخر میں نے بھی ان کا پیچھا چھوڑ دیا۔ اور ان کی تصویریں دیکھنے لگا۔ اب شاکر صاحب کی بشاشت پھر واپس آگئی اور وہ اپنے رنگوں اور لکیروں کے رموز سمجھانے لگے۔ ان کی یہ بات مجھے بہت پسند آئی کہ وہ "فلسفہ" بالکل نہیں بگھارتے۔ ان کے لئے تو اسلوب ہی سب کچھ ہے۔ آج کل یورپ کی تنقید میں فلسفہ بازی اتنی چلی ہے کہ لوگ فن پارے کو بالکل ہی بھول جاتے ہیں۔ مجھے تو اب فلسفے کے نام سے ابکائی آتی ہے اور میں اپنا ذہنی توازن ٹھیک رکھنے کے لئے ہر ہفتے ایزرا پاؤنڈ کے دو چار صفحے پڑھتا ہوں۔ شاکر علی کہتے ہیں کہ اپنی تصویروں میں مجھے تو رنگوں، لکیروں اور ان کے عمل سے مطلب ہے۔ اگر ساتھ ساتھ کوئی فلسفہ بھی نکلتا ہے تو نکلا کرے۔ وہ اپنے فن کو ذاتی زندگی اور نظریات دونوں سے الگ رکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کا فن تو ضرور تجریدی ہے لیکن ان کی باتیں ذرا تجریدی نہیں ہیں۔ بلکہ بولنے میں ان کا عجز بیان دیکھ کر ہی مجھے اندازہ ہوا کہ اس شخص میں سچے فن کار کی اصلیت ہے۔ درحقیقت اس مضمون سے میرا مقصد اسی تاثر کا اظہار ہے۔ مفصل طور پر تو میں ان کے بارے میں پھر لکھوں گا۔ یعنی جب ان کی بہت سی تصویریں دیکھ لوں گا۔ مگر ان کی دو چار نئی تصویریں دیکھ کر ہی میں اس درجہ متاثر ہوا ہوں کہ کچھ نہ کچھ لکھے بغیر نہیں رہ سکتا۔

میری نظر میں شاکر علی کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ان کی تصویروں میں حقیقی جذبہ نظر آتا ہے۔ بظاہر تو یہ بڑی چھوٹی سی بات معلوم ہو گی لیکن ذرا پچھلے سال کے اُردو ادب اور آج کل کی پاکستانی مصوری کا جائزہ لیجئے تو آپ کو پتہ چلے گا کہ یہ چیز کتنی کمیاب ہے۔ ہمارے شاعر ہوں یا ادیب یا مصور، جذبات کے متعلق ان کا رویہ فنی تخلیق کے لئے زہر کا حکم رکھتا ہے یا تو یہ لوگ کسی چھوٹے سے جذبے سے مغلوب ہو کر رہ جاتے ہیں اور بالکل ہاتھ پیر چھوڑ دیتے ہیں۔ یا اپنے اندر ایسے جذبات فرض کر لیتے ہیں جو در اصل ہوتے نہیں۔ یا اگر

کوئی جذبہ محسوس بھی کیا ہو تو اُسے نعرہ بنا کے رکھ دیتے ہیں یا پھر اپنے جذبات کو قبول کرنے سے گھبراتے ہیں اور ڈرتے ہیں۔ آجکل کچھ مصوروں نے یہ وطیرہ بھی اختیار کیا ہو کہ معمولی معمولی فنی کرتبوں کے ذریعے جذبات سے ڈرتے ہیں۔ نہ انھیں اپنے اوپر غالب آنے دیتے ہیں۔ ایک طرف تو وہ ذاتی جذبات سے فوری طور پر متاثر ہو کے تصویریں نہیں بناتے۔ تصویریں مکمل ہونے کے بعد اپنی زندگی کی جھلکیاں نظر آئیں تو اور بات ہے۔ دوسری طرف وہ جذبات کا بوجھ اٹھانے سے نہیں کتراتے۔ اسی لئے ان کے ہاں ٹھوس اور بے لاگ جذبہ ملتا ہے جو ٹکنیک سے الگ نہیں رہنے پاتا۔ بلکہ اسی کے ذریعے وجود میں آتا ہے۔ ان کی تصویریں جھوٹی ڈرامائیت سے خالی ہیں۔ شاکر علی جذبات کا بدل نہیں ڈھونڈتے۔ ان کے رنگوں اور لکیروں کے تقابل اور توازن میں جذبات کی سچی کش مکش اور حقیقی تصادم ہوتا ہے۔ ویسے شاکر علی موضوعات کے تقابل نہیں ہیں۔ ان کے خیال میں اصل چیز تو نقش ہے اور اس سے ظاہر ہونے والی کیفیت یا مزاج۔ مگر اس کے باوجود ان کی ساری تصویروں میں کائنات کے متعلق ایک خاص اندازِ نظر موجود ہے۔ وہ انسانی تجربے اور کائنات کو ایک کش مکش اور ایک تصادم کی شکل میں دیکھتے ہیں خواہ یہ تضاد مرد اور عورت کا ہو یا قوت اور نرمی کا یا سکون اور حرکت کا۔ جو دو چیزیں آپس میں ٹکراتی ہیں یا ایک دوسرے سے دست و گریبان ہوتی ہیں انھیں شاکر علی کا تخیل الگ الگ کر کے نہیں دیکھ سکتا بلکہ اپنی تصویروں میں وہ تو یہ کہتے معلوم ہوتے ہیں کہ تصادم ہی وجود ہے۔ اس کے بغیر کوئی چیز زندگی حاصل کر ہی نہیں سکتی۔ ہر چیز اپنی متقابل چیز کے ذریعے پیدا ہوتی ہے، ان دونوں کو الگ کر دیا جائے تو دونوں کا وجود بھی ختم ہو جاتا ہے۔ پھر یہ دونوں برابر قوت کے مالک ہیں اور ان میں سے کوئی ایک دوسری کو زیر نہیں کر سکتی۔ مثلاً یہ سارا قصہ ان کی تصویر "عورت اور بیل" میں نظر آتا ہے۔ بظاہر تو عورت بیل پر غالب معلوم ہوتی ہے۔ لیکن اگر عورت فتح مندی کے نشے میں بیل پر غالب آنے کی خواہش سے دست بردار ہو جائے تو جلد کش مکش اور تصادم

کا رشتہ ختم ہو جائے گا اور اس کے ساتھ ہی عورت کا وجود بھی۔ یہ بات شاکر علی کی غیر مکمل اور لمبی چوڑی تصویر "مرد اور عورت" میں اور بھی نمایاں ہے۔ یہاں عورت مرد کے قبضے میں ہے۔ لیکن مرد کی آغوش میں وہ پہنائی نہیں کہ عورت کو اپنے اندر غرق کرلے۔ چنانچہ مرد کی گرفت خود اس کے لئے ایک زنجیر بن گئی ہے۔ شاکر علی کی کائنات میں ہر چیز کسی اور چیز کی اسیر ہے، اور یہی اسیری اس کی زندگی ہے۔ شاکر علی اسی تعلق کے مصور ہیں۔ فی الحال ان کی تصویروں میں یہ تعلق پُر جلال یا پُر ہیبت اور تھوڑی سی حزنیہ شکل میں نظر آتا ہے۔ اس حقیقت کے سامنے ابھی شاکر علی کچھ سہم سے جاتے ہیں۔ لیکن انھوں نے اپنے بارے میں جھوٹ نہیں بولا۔ اپنا خوف اپنی تصویروں میں رکھ دیا ہے۔ یہ جلال جمال میں کبھی تبدیل ہو سکتا ہے ـــــ فراق صاحب نے اُردو شاعری کو یہی کچھ دیا ہے۔ شاکر علی ابھی کرب کی منزل سے گزر رہے ہیں۔ فراق صاحب کی سی آتشیں ٹھنڈک ابھی انھیں حاصل نہیں ہوئی۔ لیکن ہمارے یہاں تو یار لوگوں سے ذاتی جذبہ تک ادا نہیں ہوتا۔ یہی کیا کم ہے کہ شاکر علی نے ایک کائنات گیر جذبہ اور سچا جذبہ اپنی تصویروں میں دکھایا ـــــ اور اپنے رنگوں اور رنگوں میں گھلا کے دکھایا۔

اب شاکر علی کی دوسری خوبی سنئے۔ ہمارے لئے یہاں تجریدی مصوری فیشن بن چلی ہے۔ لیکن عام طور سے مصور کرتے یہ ہیں کہ فطری شکل لے کے اُسے اقلیدسی ٹکڑوں میں بانٹ لیا۔ اور کچھ ٹکڑے اِدھر سے اُدھر کر دیئے۔ تجریدیت ان کے لئے تجربہ نہیں بنی۔ اس کے برخلاف شاکر علی کی تصویریں ان کے تجربے سے نکلی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تصویروں کے مختلف حصّے ایک دوسرے سے ٹوٹ ٹوٹ کر نہیں بھاگتے۔ رنگ چاہے ایک دوسرے کی ضد ہوں۔ لیکن اس طرح پیوست ہو جاتے ہیں کہ آپ کسی رنگ کو الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے۔ ہمارے بعض مصور ابھی ایسے ہیں جن کی تصویریں اگر آپ ذہن میں لانا چاہیں تو رنگ کے چند دھبے یاد آتے ہیں۔ اس کے برعکس شاکر علی کی پوری تصویر نظر کے سامنے آتی ہے۔ پھر ان کے یہاں

نہ تو رنگ کی حیثیت آرائشی ہے، نہ لکیر محض حد بندی کے استعمال ہوتی ہے۔ رنگ اور لکیریں دونوں ایک نامیاتی وحدت کی طرح نشوونما پاتے ہیں۔ وہ دیکھنے والوں کو رنگوں کے ذریعے بہلانا یا لُبھانا نہیں چاہتے۔ ان کے رنگ اور ان کی لکیریں ان کے پورے نقش کی پابند رہتی ہیں۔ نمائش پسندی کا شاکر علی کے فن میں دخل نہیں۔ ایک بات میں اور کہوں گا۔ چاہے کسی کو اچھی لگے یا بری۔ شاکر علی کی تصویروں میں بناوٹ اتنی پکی ہے اور اوضاع میں اتنا سخت انضباط ہے کہ ہمارے کسی اور مصوّر کے یہاں نظر نہیں آتا۔ اصلی نقلی کا حال یہیں آکے کھلتا ہے۔ میں تو یہی دیکھ کر شاکر علی پر ایمان لایا ہوں۔

سنگ تراشی کی اوضاع تو اب بھی ان کی تصویروں میں دکھائی دیتی ہیں لیکن اب انھیں اس کا شوق اور بھی بڑھ گیا ہے۔ شاکر علی کو تمنا یہ ہے کہ کہیں دیواروں پر تصویریں بنانے کا موقع ملے۔ ان کی تازہ ترین تصویریں تو ویسے بھی لمبی چوڑی ہیں۔ یوں ہی تو وہ تجریدی مصوّر، لیکن کسی ایک اسلوب کے غلام بن کے نہیں رہ گئے۔ اب ان کی کاوش یہ ہے کہ فطری اشکال اور تجریدی اشکال کو آپس میں تحلیل کرکے ایک نیا اسلوب ایجاد کریں یعنی شاکر علی میں ابھی خود اطمینانی پیدا نہیں ہوئی۔ وہ برابر آگے بڑھنے کے لئے ہاتھ پیر مار رہے ہیں۔ آگے چل کر ان کا فن کیا رنگ اختیار کرے گا۔ یہ مستقبل ہی بتلائے گا۔ فی الحال تو مجھے صرف ان کا تعارف مقصود تھا۔ ان کی تصویروں پر تفصیل کے ساتھ لکھنے کا موقع بھی کبھی نہ کبھی مل ہی جائے گا۔ آج تو مجھے بس اتنا کہنا تھا کہ میں لاہور میں ایک سچا فن کار دیکھ کے آیا ہوں۔

سنہ ۱۹۵۴ء

(۲)

شاکر علی کا فن جس انداز سے نشوونما پا رہا ہے اسی مناسبت سے ان کے متعلق مضمون لکھنا مشکل ہوتا جا رہا ہے۔ چار سال پہلے جب میں نے ان کے متعلق مضمون لکھا تھا تو بڑی خود اطمینانی کے ساتھ کہہ دیا تھا کہ پہلے شاکر علی تصویریں بناتے تھے اب ایسی بنا رہے ہیں اور آئندہ ایسی بنائیں گے۔ یعنی اس زمانے میں شاکر علی کے فن کو بڑی آسانی سے ماضی، حال اور مستقبل میں تقسیم کیا جا سکتا تھا، اور ان کی نشوونما کے خطوط متعین کیے جا سکتے تھے۔ لیکن وہ شرافت کے ساتھ ناک کی سیدھ میں چلے ہی نہیں۔ پچھلے چار سال میں برابر موضوعات بدلتے رہے۔ اسالیبِ اظہار بدلتے رہے۔ تصویروں کی پوری فضا بدلتے رہے۔ کبھی پرانی چیزوں کو بالکل چھوڑ دیا۔ نئی چیزیں آزمائیں۔ کبھی پھر پلٹ کر پرانی چیزوں پر پہنچ گئے۔ لیکن انھیں اس طرح ترتیب دیا کہ وہ بالکل ہی نئی چیزیں بن گئیں۔ اس حالت میں ان کے فن پر ماضی، حال اور مستقبل کی تقسیم عائد کی جائے تو مصنوعی سی بات ہوگی۔ مگر اس کا مطلب یہ نہیں کہ شاکر علی اسی دائرے میں گول گھوم رہے ہیں۔ ان مسلسل تجربوں کے باوجود بلکہ انھیں تجربوں کے ذریعے ان کا فن برابر نشوونما پا رہا ہے۔ درخت کی طرح نامیاتی طریقے سے بڑھ رہا ہے، اپنے ماضی، حال اور مستقبل سب کو اندر سمیٹے ہوئے شاکر علی کسی عنصر کو رد کرنا جانتے ہی نہیں۔ جو چیزیں معلوم ہوتا تھا انھوں نے خارج کر دیں۔ وہ ہیئت بدل کر پھر سے آموجود ہوئیں۔ شاکر علی نے انجذاب اور امتزاج کی ایک عجیب قوت پائی ہے۔ اگر وہ کوئی چیز چھوڑتے ہیں تو صرف ایسا اندازِ احساس یا جذباتی رویہ جو تکرار و تواتر کی وجہ سے مُردہ ہونے لگا ہو شاکر علی کی فنی شخصیت کا ایک بڑا کمال یہی ہے کہ وہ پژمردگی کے عالم میں

پڑا رہنا گوارا نہیں کرتی ۔ بلکہ مدافعت کے بغیر نہایت آسانی سے مرجاتی ہے اور مرکے پھر سے زندہ ہو جاتی ہے، ایک نئی قوت اور گیرائی کے ساتھ جن لوگوں نے شاکر علی کے فنی نشوونما کو نظر میں رکھا ہے وہ اس تجدید حیات کا تماشا پچھلے دس سال سے دیکھ رہے ہیں ۔

اسی تجدید کی ایک مثال شاکر علی کی یہ تازہ تصویر ہے "خزاں کی پتیوں کے ساتھ اسٹل لائف" اس تصویر کے جو عناصر اور اجزار ہیں وہ انفرادی طور سے شاکر علی کی تصویروں میں پہلے بھی نظر آئے ہیں ۔ لیکن مجموعی حیثیت سے یہ تصویر ایک نیا داخلی اور فنی تجربہ ہے یہاں تک کہ سال بھر پہلے انھوں نے جو تصویر "نیلے گلدان کے ساتھ اسٹل لائف" بنائی تھی اس سے بھی الگ ہے ۔

جن لوگوں نے شاکر علی کی تصویروں کو اپنی جائداد ذہنی اور جذباتی عادتوں کے پیمانے سے ناپا ہے ۔ انھیں شکایت ہے کہ یہ تصویریں سمجھ میں نہیں آتیں ۔ جن لوگوں کو فیشن کے مطابق تجریدی مصوری پسند آتی ہے، ان کا بھی یہی خیال ہے کہ یہ محض عقلی اور ذہنی کاوش کا نتیجہ ہیں ۔ لیکن دراصل یہ تصویریں جو تجریدی کہلاتی ہیں اگر سچی تصویریں ہوں تو فن کار کے ذاتی اور جذباتی تجربے سے پیدا ہوئی ہیں ۔ چنانچہ اس تصویر کی شکلیں محض تجریدی یا اقلیدسی نقش نہیں ۔ بلکہ ٹھوس چیزوں کو براہ راست پیش کرتی ہیں یا اُن کی طرف اشارہ کرتی ہیں ۔ یہ چیزیں مثلاً برف کے گالے تتلیاں ۔ خزاں کے پتے پراہا شہر کی فضا اور وہاں کا دریا، یہ سب چیزیں وہ ہیں جن سے فن کار کی یادیں وابستہ ہیں، اور یہی ذاتی جذبہ پس پردہ ان سب عناصر کو انضباط دے کر ایک منفرد اور مکمل فن پارے کی صورت میں ہمارے سامنے لاتا ہے ۔ یہ عناصر شاکر علی کی تصویروں میں اتنی دفعہ آئے ہیں کہ ان کی حیثیت ذاتی استعاروں یا علامتوں کی ہو گئی ہے ۔ بذاتِ خود یہ بات ایسی زبردست اہمیت نہیں رکھتی کہ مصور جن چیزوں کا عکس پیش کر رہا ہے ۔ وہ فن کار کی ذاتی یادوں

سے نکلی ہیں یا کہیں اور سے آئی ہیں۔ میرا مطلب صرف یہ ہے کہ اگر آپ چاہیں تو شاکر علی کے فن کو "تجریدی" کہیے لیکن اس تجرید کو جذبات سے عاری نہ سمجھیے۔

تجریدیت کے بعد دوسری چیز جو بعض ناظرین کو خشک اور بیرنگ معلوم ہوگی وہ تصویر کا موضوع ہے۔ یعنی اسٹل لائف ہمارے یہاں لوگ عموماً تصویروں میں انسان اور انسانی زندگی کی عکاسی دیکھنا چاہتے ہیں۔ بلکہ ہمارے یہاں ایک طبقہ ایسا بھی ہے جس کے ذہن میں مصوّری کا تصوّر یہ ہے کہ اچھی تصویر وہ ہے جس میں ایک عورت کو گھڑے میں پانی بھرتے ہوئے دکھایا جائے۔ اس موضوع کی دل کشی سے انکار نہیں مگر ایک تصویر ایسی بھی ہوتی ہے جس میں عورت اور پانی دونوں گھڑے میں سما جائیں۔ سچی اسٹل لائف یہی ہوتی ہے جس میں فن کار کا ذاتی جذبہ اتنی شدّت اختیار کرے اور اتنا پھیلے کہ خارجی اشیا میں حلول کر جائے اور دوسری طرف خارجی اشیاء فن کار کے احساس پر اس طرح حاوی ہوں کہ ذاتی اور شخصی جذبہ کی تنگ انفرادیت زائل ہو جائے یا یوں کہنے کو ظاہر و باطن کا فرق مٹ جائے۔ اسی لئے اسٹل لائف مصوّر کے لئے ایک امتحان اور آزمائش ہے۔

اسٹل لائف شاکر علی کا پسندیدہ موضوع ہے۔ وہ گھوم پھر کر ہمیشہ یہیں واپس آتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ اسٹل لائف حالانکہ کسی خاص کیفیت کا اظہار کرتی ہے۔ لیکن اس میں گہرائی اتنی ہے کہ اس کے ذریعے سب کچھ کہا جا سکتا ہے اور بیک وقت بہت کچھ کہا جا سکتا ہے جو شاید کسی اور موضوع کے ماتحت ناممکن ہو۔ اس بیان پر غور کرتے ہوئے آپ یہ بات نہ بھولئے کہ اسٹل لائف جو کچھ کہتی ہے صرف لکیروں اور رنگوں کے ذریعے کہتی ہے۔ یہاں انسانی چہرے یا جسم کا جادو نہیں ہوتا جو سر پہ چڑھا چلا آتا ہے۔

شاکر علی کی اس تصویر میں تضاد کے جو پہلو ہیں ان میں سے ایک تو پہلی ہی نظر میں نمایاں ہو جاتا ہے۔ تصویر دو حصّوں میں بٹی ہوئی ہے۔ یہ حصّے دو الگ الگ خانے تو ہیں، بلکہ بتدریج ایک دوسرے میں مدغم ہو جاتے ہیں۔ پھر بھی دو حصّے ہیں۔ ایک حصّے میں

چیزوں کی شکلیں واضح ہیں۔ اور دوسرے حصے میں نسبتاً اشارے کا انداز ہے اور ساتھ ہی دونوں حصوں کے اسالیب کا پرتو ایک دوسرے پر پڑتا ہے۔ ان دو اسالیب کا تعلق اشیا کی ماہیت کے دو پہلوؤں سے ہے۔ فن کار نے چیزوں کو دو طرح دیکھا ہے اور یہ دو انداز نظر دو اسالیب کے ذریعے منعکس ہوتے ہیں۔ ایک طرف تو ہر چیز اپنی جگہ ایک علاحدہ ٹھوس اور مستقل وجود، ایک اختصاص و امتیاز اور انفرادیت رکھتی ہے۔ شاکر علی چیزوں کو ٹھوس شخصیت بخشنے کا ایسا ملکہ رکھتے ہیں کہ یہ بے جان چیزیں تصویر سے نکل کر کھٹ سے دیکھنے والے کے ماتھے پر لگتی ہیں۔ دوسری طرف ہر چیز سیال بھی ہے اور بہہ بہہ کر دوسری چیزوں میں جذب ہو جاتی ہے اور ساری چیزیں آپس میں اس طرح حل ہو جاتی ہیں کہ تصویر چیزوں کا مجموعہ نہیں رہتی، ایک نئی وحدت بن جاتی ہے۔ یعنی شاکر علی کے یہاں چیزوں کا مستقل وجود بھی ہے اور ان کے باہمی رشتے کا احساس بھی۔ ان باہمی رشتوں سے جو وحدت پیدا ہوتی ہے دراصل تصویر وہی ہے۔

جب شاکر علی چیزوں میں ارتکاز پیدا کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ساری کائنات سمٹ کر ایک گل دان یا ایک پتے میں آگئی ہے۔ لیکن اس ارتکاز کے تجربے سے گزرنے کے بعد ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ چیزوں کے چاروں طرف ہوا بھی گردش میں ہے۔ ان کے قریب دوسری چیزیں بھی ہیں، اور ان سب چیزوں کو گھیرے ہوئے ایک مرئی فضا بھی ہلکورے لے رہی ہے۔ افق ایک دفعہ سکڑنے کے بعد پھیلنے لگتا ہے، اور پھیلتا چلا جاتا ہے۔ سکڑنے اور پھیلنے، ارتکاز اور توسیع کا یہ دوگونہ عمل بے جان چیزوں میں حرکت کی لہر دوڑا دیتا ہے، اور ان میں زندگی اور فاعلیت آجاتی ہے۔ چیزوں کا ظاہر پُرسکون رہتا ہے، لیکن باطن متلاطم بن جاتا ہے۔ اس طرح شاکر علی حرکت اور سکون کو ایک واحد عمل کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں۔

یہ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ شاکر علی کا موضوع چیزوں کی تنہائی نہیں بلکہ چیزوں کے باہمی رشتوں سے پیدا ہونے والی وحدت ہے۔ ساتھ ہی شاکر علی کے یہاں ایک اشارہ یہ بھی ہوتا ہے کہ ان چیزوں اور باہمی رشتوں کا سلسلہ لامتناہی ہے۔ مثلاً اس تصویر میں مرکزِ نگاہ تو گل دان ہے۔ لیکن یہ گلدان نئے علاقے پیدا کرنے لگتا ہے اور ایک وسیع تر وحدت کا حصہ بن جاتا ہے۔ چنانچہ ایک طرف تو یہ تصویر ایک مکانی کیفیت کا اظہار کرتی ہے اور دوسری طرف بُعد زمانی بھی رکھتی ہے۔ چونکہ تصویر خارجی اعتبار سے جامد چیز ہوتی ہے۔ اس لئے لازمی ہے کہ تصویر ان باہمی رشتوں کا ایک خاص لمحہ پیش کرے اور اس ایک لمحے میں پورے عمل کی معنویت سما جائے۔ لیکن اندرونی اعتبار سے یہ تصویر مکان میں پھیلتی ہے اور زمان میں بھی۔ یہاں مکان و زمان دونوں حرکت میں ہیں۔ یہ معنویت پیدا کرنے کے لئے شاکر علی نے طریقہ اختیار کیا ہے کہ دو چار چیزوں کو تو ضرور ایک واضح اور متعین شکل دی ہے لیکن بعض دوسری چیزوں کا صرف ایک ٹکڑا پیش کرکے یہ اشارہ کیا ہے کہ چیزوں کا تنوع اور ان کے باہمی رشتے رُک رُک کر بڑھتے چلے جائیں گے۔ چنانچہ رشتوں کا پھیلاؤ پوری کائنات سے منطبق ہو جاتا ہے۔ اس طرح شاکر علی نے اختصاص کے اندر سے اور اختصاص کے ذریعے عمومیت پیدا کی ہے اور انفرادی اشیاء کا رشتہ کائنات سے جوڑا ہے۔ ضمناً یہ بھی عرض کر دوں کہ جن چیزوں کو متعین شکل دینے کے بجائے صرف اشارتاً پیش کیا گیا ہے وہ بھی ایک ٹھوس اور مستقل وجود حاصل کر لیتی ہیں۔ یہاں تک کہ خلا کو بھی شاکر علی ایک مرئی اور ٹھوس چیز بنا دیتے ہیں۔ مثلاً تصویر میں دائیں جانب نچلا حصہ دیکھیے۔ یہ سطح کاری کا فیضان ہے۔ پچھلی اسٹل لائف میں تو شاکر علی نے خطوں کے آہنگ پر پورا زور صرف کیا تھا۔ اس تصویر میں سطح کاری پر توجہ زیادہ ہے اور سطح کو گویائی بخشنے کی کوشش ہوئی ہے۔

مگر خطوط بھی خاموش نہیں ہیں۔ آپ دیکھیں گے کہ لکیریں ایک دوسرے کے

متوازی بھی چلتی ہیں۔ اور ایک دوسرے سے انحراف بھی کرتی ہیں۔ موضوع تو اپنی جگہ سیدھا سادا ہے۔ لیکن خطوط کی یہ دورنگی حرکت اس سادگی میں پیچیدگی پیدا کرتی ہے۔ تصویر کا تنوع بھی بڑی حد تک لکیروں کے اِس عمل کا مرہونِ منت ہے۔ اس عمل کا دوسرا رُخ یہ ہے کہ تنوع وحدت کو ختم نہیں کرتا بلکہ خطوط کی یہ رفاقت اور مخالفت پورے نقش کو اور زیادہ منضبط بناتی ہے۔ تصویر کا پورا آہنگ ہی لکیروں کی اس جدلیت کے ذریعے وجود میں آتا ہے۔

غرض ان مختلف ذرائع سے شاکر علی نے محض ایک اسٹل لائف نہیں بنائی ایک کائنات تعمیر کی ہے جو مخالف قوتوں کے ایک جان ہونے کی تشکیل پاتی ہے اور یہیں سے زندگی حاصل کرتی رہتی ہے۔ چار سال پہلے شاکر علی جو تصویریں بنا رہے تھے۔ ان میں کائنات تو یہی تھی۔ مگر مخالف اور متضاد قوتوں کے ٹکراؤ کا احساس بہت شدید ہو گیا تھا۔ اس کے بعد ایک دور آیا جب میں تصادم میں سکون اور عافیت کا پہلو زیادہ نمایاں ہوا۔ مگر اس نئی تصویر میں شاکر علی نے کش مکش اور سکون کے درمیان ایک اور بھی گہرا توازن پیدا کر کے دکھایا ہے جس سے ان کے فن میں ایک نئی نغمگی آگئی ہے۔

میں نہیں کہہ سکتا یہ نیا انداز مستقل ثابت ہو گا یا نہیں۔ کیونکہ شاکر علی کا فن ہر وقت بدلنے کے لئے بے چین رہتا ہے۔ بہر حال میرے لئے تو اتنا کافی ہے کہ پاکستان میں ایک فن کار ایسا بھی موجود ہے جو محض تصویر نہیں بناتا بلکہ ایک کائنات گیر خواب دیکھتا ہے۔ اور جس کی فنی شخصیت نامیاتی انداز سے نشو و نما پاتے رہنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔

اسی لئے شاکر علی کا اسٹوڈیو میرے لئے تو ایک مقدس مقام بن گیا ہے۔

۱۹۶۰ء

رُوداد

جو لوگ ہمیں پسند آتے ہیں اُن کی خوبیاں تو آسانی سے بیان ہو جاتی ہیں بعض دفعہ عشق کا نام بھی لبِ لعل و خطِ زنگاری ہوتا ہے۔ لیکن ایک محبت ایسی بھی ہے، جس کے بارے میں آدمی بس اُتنا ہی کہہ سکتا ہے۔ خود بخود دل میں ہے۔ اک شخص سمایا جاتا ہے۔ بلکہ اگر زیادہ کاوش میں پڑے تو یہ بھی کہہ دیتا ہے۔

سودا جو ترا حال ہے ایسا تو نہیں وہ

یہ تو دنیا بھر کے شاعر بتاتے ہیں کہ ہمیں اپنے محبوب سے کتنی محبت ہے مگر محبوب کیا ہے، اس کا حال دس پانچ شاعروں نے سنایا ہے۔ زیادہ تر لوگ تو 'در گفتن نمی آید' کہہ کے آگے بڑھ گئے ہیں۔ کیونکہ محبوب کو دیکھنے کے لئے آدمی کو نشو و نما پا کر خود اپنی نظر کی بلندی تک پہنچنا پڑتا ہے۔ محبوب کو پانے سے پہلے اپنے آپ کو ڈھونڈنا پڑتا ہے اس کے لئے ایک عمر چاہیے۔ روداد کے ساتھ میرا معاملہ کچھ ایسا ہی ہے۔ مختلف مصوروں سے مجھے مختلف قسم کا لگاؤ رہا ہے۔ کہیں موضوع نے گرویدہ کیا ہے۔ کہیں ہیئت نے، اور کہیں زمانے کے فکشن نے۔ غالب کا شعر ہے اس لئے اچھا ہے۔ والے اصول کو بھی میں نے کبھی حقیر نہیں سمجھا۔ لیکن روداد میرے لئے ایک واردات ہے، ایک حادثہ ہے۔ جس کا پتہ ہمیشہ بعد میں چلتا ہے اور جس کا مطلب بعض اوقات سمجھ میں نہیں آتا۔ یہ بتانا تو مشکل کام ہے کہ آدمی کے کون سے تجربے نے کون سے تجربے کو منور کیا اور کن تجربات کو ممکن بنایا۔ مگر آسانی کی خاطر میں کہا کرتا ہوں

کہ میں ادب کے ذریعے مصوری تک پہنچا۔ لیکن روواؤ کے سلسلہ میں میرا تجربہ بالکل الٹا ہے۔ اس نے میرے بعض ادبی تجربات کی راہیں کھولیں۔ اگر میں اس کی تصویروں سے واقف نہ ہوتا تو ریں بو کی شاعری میرے لئے وہ چیز نہ بنتی جو آج ہے۔ شعروشاعری تو الگ رہی۔ میں نے زندہ رہنے کے لئے نہ جانے روواؤ سے کتنی تقویت حاصل کی ہے۔ ایسے آدمی کے متعلق علمی مضمون لکھنے سے بات نہیں بنتی۔ کسی اور قسم کا مضمون لکھنے کی ابھی مجھ میں صلاحیت پیدا نہیں ہوئی۔ پھر دوسرا سوال میرے دل میں یہ آیا ہے کہ روواؤ پر مضمون لکھنے کا مجھے حق بھی پہنچتا ہے یا نہیں۔ آج کل اس کی اہمیت تسلیم کر لی گئی ہے۔ بیسویں صدی کے سب سے بڑے مصوروں میں اس کا شمار ہونے لگا ہے لیکن اس کے مداح اس کی نظر سے ڈرتے ہیں۔ اس کی تصویروں پر ریشمی غلاف ڈال رہے ہیں۔ کوئی کہتا ہے، روواؤ بڑا عظیم مصور ہے کیونکہ وہ طنز سے آگے نکل گیا ہے۔ اور المیہ تک جا پہنچا۔ بجا ہے، لیکن روواؤ کے طنز کو خارج کر دیجئے تو المیہ کدھر چلا جاتا ہے،؟ سبحان اللہ، روواؤ نے کیا روحانی ترقی کی ہے۔ مکمل عیسوی سکون حاصل کر لیا! مگر روواؤ کے یہاں سکون ہیجان سے الگ کب ہے اور اس ہیجان کے بغیر سکون کے معنی کیا رہیں گے۔ اس کے بغیر المیہ کیسے پیدا ہوگا۔ خود روواؤ نے اپنی ایک تصویر کے نیچے اپنا ہی ایک مصرع لکھا ہے۔

ڈوبتے ہوئے آدمی نے کہا" کل کا دن حسین ہوگا"

یہ سکون ڈوبتے ہوئے آدمی کا سکون ہے۔ جسے حاصل کرنے کے لئے ڈوبنا شرط ہے لیکن روواؤ کے تازہ ترین مداح ہمیں باور کرانا چاہتے ہیں کہ ڈوبنا کچھ نہیں، جو کچھ ہے سکون ہے۔ اوپر سے یہ مداح عیسائیت کے مفسر اور مبلغ بھی ہیں۔ یہ لوگ ریں بو کے ساتھ بھی یہی سلوک کر رہے ہیں اور خود حضرت عیسیٰؑ کے ساتھ بھی۔ انھیں حضرت عیسیٰؑ کی محبت یاد ہے، ان کا عفو و ترحم یاد ہے۔ مگر عیسیٰؑ کے درد و کرب سے ڈر لگتا ہے۔

عیسیٰؑ کے غیظ و غضب سے گھبراہٹ ہوتی ہے۔ انھیں وہ مسیح تو یاد ہے، جس نے گنہ گاروں کو بخش دیا تھا۔ لیکن وہ مسیح یاد نہیں رہا جس نے کہا تھا کہ دنیا میں امن لے کر نہیں آیا۔ میری وجہ سے بیٹا باپ سے الگ ہو جائے گا۔ اور بیٹی ماں سے، جس نے تاجروں کو معبد سے نکال دیا تھا۔ جس نے رومی گورنر کو صداقت کا مطلب بتانے سے انکار کر دیا تھا۔ یہ عیسائی عیسیٰؑ کی صلیب آسمانی نور کے پیچھے چھپانا چاہتے ہیں۔ کیونکہ آجکل یہ صلیب زر پرستی جنگ اور ایٹم بم کی ہے۔ بیسویں صدی کے ٹامس اکوائناس یعنی ماریتاں اس صلیب کو نہیں پہچانتا ہے۔ کیونکہ اسے پہچان لینے کے بعد فلسفیانہ سکون برقرار نہیں رہتا، لیکن رووادَ اپنی تصویروں کے ذریعے، اپنے الفاظ کے ذریعے بار بار یہی کہتا ہے کہ مسیح کو دنیا میں روز سولی پر چڑھایا جاتا ہے۔ مسیح کی روز تضحیک کی جاتی ہے۔ میں اس پیغام کو رووادَ کی عظمت سے الگ نہیں کر سکتا۔ اس پیغمبری سے رووادَ کی فن کاری پیدا ہوئی ہے۔ رووادَ کی سیدھی سادی لائنیں اس سیدھے سادے پیغام کی مجسم شکل ہیں۔ رووادَ کہتا ہے کہ میں اس زمانہ کا آدمی نہیں۔ میری روح تو ازمنۂ متوسط کی ہے۔ اور ازمنۂ متوسط وہ زمانہ ہے کہ جب فن اور اخلاقیات الگ الگ چیزیں نہیں تھیں۔ فن اخلاقیات کی اہمیت پر فخر کرتا تھا، اور اخلاقیات فن کو ایک آسمانی قوت سمجھتی تھی، لیکن اسپینڈر صاحبان کہتے ہیں کہ یہ اقدار از کار رفتہ ہیں، اور صنعتی دور کی تہذیب میں کام نہیں دے سکتیں۔ آسمانی سکون کی ضرورت البتہ پڑتی ہے۔ لیکن رووادَ سے میں نے سب سے بڑی بات یہ سیکھی ہے کہ آسمانی سکون انسانی ہیجان سے ہی بنتا ہے۔ رووادَ کے مدّاح اس کے سکون پر جتنا زور دے رہے ہیں اس کا ہیجان میرے لئے انتہائی گراں قدر بنتا جا رہا ہے، لیکن اس کی تعریف کرنے کا مجھے حق بھی پہنچتا ہے یا نہیں۔ یہ شک میرے دل میں اس لئے پیدا ہوا کہ میں نے ظلم، بے انصافی، ریاکاری سے اتنی شدید نفرت نہیں کی جتنی رووادَ نے کی ہے۔ میں نے رووادَ کے ہیجان کا ایسا تجربہ حاصل نہیں کیا کہ اسے جاننے کا دعویٰ کر سکوں۔ رووادَ کے سکون کی میں داد تو دے سکتا ہوں،

مگر اس کے درد کی تاب نہیں لاسکا۔ اس لئے رووا کے متعلق لکھتے ہوئے میں بس مضمون نویسی ہی کرسکوں گا۔ اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ رووا کی پیغمبری کا ذکر جس طرح میں نے کیا ہے اس سے کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے میں اس کی تصویر کو پمفلٹ سمجھتا ہوں، اور انھیں دیکھنے کے بجائے پڑھتا ہوں۔ لیکن میں نے جان بوجھ کر اس کی ادبیت کو ابھارا ہے۔ کیونکہ رووا خود بھی جان بوجھ کر اپنی ادبیت پر زور دیتا ہے۔ (MISERERE) سلسلے کی تصویروں کے لئے عبارتیں اس نے خود لکھی ہیں۔ رووا بیسویں صدی کا سب سے دلیر مصور ہے۔ وہ کسی نظریئے، کسی فارمولے کا قیدی نہیں بنا۔ مگر ساتھ ہی کسی اسلوب سے ڈرا بھی نہیں۔ انیسویں صدی کی شریفانہ مصوری موضوع پر بہت زور دیتی تھی، لوگ تصویر میں کہانی کا عنصر چاہتے تھے۔ ۱۹۰۳ء میں رووا نے بیانیہ مصوری کے خلاف بغاوت کی۔ اور تصویر کو قائم بالذات بنا دیا۔ اس معاملے میں وہ سیزاں، پکاسو اور ماتیس کا ساتھ دے رہا تھا اور تصویر کو ادب سے آزادی دلا رہا تھا۔ لیکن اس نے یہ پابندی بھی گوارا نہیں کی۔ اور بغاوت کے خلاف بھی بغاوت کر ڈالی۔ یعنی داستان گوئی کو نہ سہی موضوع کو پھر تصویر کے لئے اہم بنا دیا۔ یوں تو اس کی تصویریں مستقل وجود رکھتی ہیں، جس کا انحصار کسی خارجی عنصر پر نہیں ہوتا۔ اس کے یہاں فن اپنی خالص شکل میں نظر آتا ہے، اور وہ ہر بات اپنی تصویر کے ذریعے کہتا ہے۔ لیکن وہ ادبی معنویت سے ڈرتا بھی نہیں۔ اس کی تصویریں موضوع اور ادب کو اپنے اندر اسی طرح جذب کر لیتی ہیں کہ خارج اور باطن، بیرونی اور اندرونی کا فرق مٹ جاتا ہے۔ اس نے خود کہا ہے کہ تصویر ایک فوارہ ہے جو جاگتی ہوئی روح کے اندر سے پھوٹتا ہے۔ یعنی اس کی تصویروں میں موضوع خیال، جذبہ اسلوب اظہار، یہ سب چیزیں ایک دوسرے سے الگ الگ نہیں رہ سکتیں۔ بلکہ سب عناصر اسی فوارہ میں گھل مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ رووا نے ایک طرف تو اپنے فن میں کسی قسم کی آلائش نہیں آنے دی، اور دوسری طرف موضوع اور خیال کو اہمیت دے کر اپنے فن کو ایک نئی وسعت بخشی۔ یہ جرأت اس زمانہ میں رووا کے سوا اور کوئی نہیں

نہیں کرسکا۔ شاید پکاسو بھی نہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کا اندازِ نظر شروع سے مذہبی تھا، اور وہ مذہبی فن کو از سرِ نو زندہ کرنا چاہتا تھا۔ چنانچہ جس انداز میں مصورِ عکاسی کے اصول کو چھوڑ رہے تھے۔ اس نے یہ اصول دوبارہ قبول کیا۔ اس سے رووّاؔ نے کام کیا لیا ہے۔ یہ ہم آگے چل کر دیکھیں گے۔ روح تو خیر روح ٹھیری۔ رووّاؔ کا اسلوب اور اس کی تفصیلات تک اُس کے مذہب اور اس کے اخلاقی نظام سے نکلی ہیں۔ پہلی ہی نظر میں جو چیز ہمیں دکھائی دیتی ہے، وہ یہ کہ اُس کی تصویروں میں ایک انچ جگہ بھی ایسی نہیں ہوتی جسے خالی کہہ سکیں۔ خصوصاً مسخرے والی تصویروں میں پکاسو اپنے مسخروں کے گرد بہت سی جگہ خالی چھوڑتا ہے۔ رووّاؔ کے مسخرے پوری تصویر کو بھر دیتے ہیں۔ پکاسو کی کائنات بیسویں صدی کی کائنات ہے۔ پکاسو کا انسان نہیں جانتا کہ کائنات میں میرا مقام کیا ہے۔ اس کا مقابلہ ایک خلا سے ہے۔ جو اس کی امید، اس کی مایوسی، اس کے شک اور اس کے استفسار نے پیدا کی ہے۔ رووّاؔ کی کائنات ازمنۂ متوسط کی کائنات ہے، اس میں خلا کا وجود نہیں، اس کا ذرا سا کونا بھی اخلاقی اور روحانی معنویت سے خالی نہیں۔ اس میں ہر جگہ یا تو خدا موجود ہے یا انسان، بلکہ اور انسان اس کائنات پر چھائے ہوئے ہیں۔ رووّاؔ کی دنیا میں ابہام کی کوئی جگہ نہیں۔ یہاں وجود ہی وجود ہے۔ عدم سرے سے غائب ہے۔ اس کی کائنات کے ذرہ ذرہ میں انسان کا درد سما گیا ہے اور انسانی کرب نے خلا کو نیست و نابود کر دیا ہے۔ انسان اگر کسی کے مقابلے میں کھڑا ہوتا ہے تو خدا کے سامنے یا اپنے سامنے۔ یہ کائنات گونگی نہیں ہے۔ بلکہ صورِ محشر کی آواز میں بولتی ہے۔ یہاں انسان کبھی تنہا نہیں ہوتا۔ خدا کی رحمت یا اپنے کرب سے کبھی آزاد نہیں ہوتا۔ رووّاؔ نے بعض اوقات چاہے انسان کو جہنم کے شعلوں میں جا ڈالا ہو۔ مگر اس نے انسان کی تنہائی ختم کر دی ہے۔ انسانی زندگی کے ایک ایک لمحہ کو بامعنی بنا دیتا ہے۔ انسان اور زمان و مکان کا یہ تصور بیسویں صدی کے کسی اور مصور میں نہیں ملتا۔ اس اعتبار سے صنعتی تہذیب کی جیسی نفی رووّاؔ نے کی ہے ویسی اور کوئی مصور نہیں کرسکا۔

اس کی تصویروں کا واضح اور موٹا حاشیہ بھی تصویروں کا جزو لاینفک ہوتا ہے۔ مجھے تو اور کوئی مصوّر یاد نہیں آتا جس نے حاشیہ کو اتنی گویائی عطا کر دی ہو۔ روّاوٗ انسانی کائنات کی پہنائی پر اتنا زور نہیں دیتا جتنا اس کی گہرائی پر۔ اس کے یہاں تجربہ کا ہر لمحہ پوری کائنات کو اپنے اندر سمیٹ لیتا ہے۔ چنانچہ تصویر کا حاشیہ پہلے تو یہ فضا پیدا کرنے میں مدد دیتا ہے۔ ہماری نظر کو یہ حاشیہ بھٹکنے نہیں دیتا۔ بلکہ اُسے محصور کر کے بار بار تصور کے اندر کی طرف لے جاتا ہے۔ شروع میں تو ہمیں اس رکاوٹ کی وجہ سے گھٹن محسوس ہوتی ہے۔ لیکن جب ہم تصویر میں ڈوبنے لگتے ہیں تو معنی کی دُنیا وسیع ہوتی چلی جاتی ہے۔ محدود اور لامحدود کا یہ امتزاج اس حاشیہ کی بدولت پیدا ہوتا ہے۔ یہ حاشیہ دراصل اخلاق اور روحانی علاقوں سے تیار ہوتا ہے۔ روّاوٗ کی کائنات محض ایک بے معنی پھیلاؤ نہیں بلکہ ایک اخلاقی نظام ہے۔ جہاں ہر چیز ایک اخلاقی وجود رکھتی ہے اخلاقی اقدار کے ذریعہ وجود میں آتی ہے۔

(میں نے صرف اخلاقی اس وجہ سے کہا کہ روّاوٗ کے یہاں اخلاقیات مابعد الطبعیات اور روحانیات الگ الگ چیزیں نہیں ہیں) روّاد انسان کو اس اخلاقی نظام کے اندر دیکھتا ہے۔ اس کے لئے انسان اس لئے انسان ہے کہ وہ اس اخلاقی نظام کا حصہ ہے۔ اس کے لئے انسان کی تعریف یہی ہے کہ انسان ایک اخلاقی اور روحانی وجود ہے۔ نقاد کہتے ہیں کہ روّاوٗ صرف طنز نہیں کرتا بلکہ اپنے کرداروں کا المیہ دکھاتا ہے، یہ اسی لئے کہ جن لوگوں نے اپنے آپ کو مسخ کر لیا ہے وہ بھی انسانی وجود رکھتے ہیں، اور کائنات کے اخلاقی نظام سے باہر نہیں ہیں، یہ نظام ایسے لوگوں کو بھی ایسی معنویت بخش دیتا ہے جس کے وہ اہل نہیں معلوم ہوتے یہی ان لوگوں کا المیہ ہے اور شاید اس اخلاقی نظام کا بھی جس سے یہ لوگ آزاد نہیں ہو سکتے۔ روّاوٗ کا حاشیہ انسان کی اسی مجبوری اور اسی اختیار کی ترجمانی کرتا ہے۔ روّاوٗ کے کرداروں کے لئے کبھی تو یہ حاشیہ ایک شکنجہ بن جاتا ہے۔ اور کبھی ماں کی گود۔

چاہے انھیں پیس ڈالے مگر انھیں معنویت دے کر راکھ بن جانے سے بچا لیتا ہے۔ رووآو کے حاشیہ کا پیغام یہ ہے کہ انسانی کائنات کی واضح اور ٹھوس حدیں موجود ہیں، ان ہی کی بدولت انسانی زندگی ایک شکل اختیار کرتی ہے، اور ان ہی حدوں کو قبول کرنے سے آدمی لامحدود بن سکتا ہے۔ رووآو نے اپنا ایک امتیازی اسلوب تیار کیا ہے، وہ لکیریں تو کم سے کم استعمال کرتا ہے لیکن یہ ہوتی ہیں اتنی موٹی اور گہری کہ یوں لگتا ہے، جیسے شکلیں اُبھر کر تصویر سے باہر نکلی چلی آرہی ہیں۔ اس چیز کو شدّتِ احساس اور شدّتِ اظہار کا نام دیا گیا ہے۔ مگر میں سمجھتا ہوں کہ یہ ازمنۂ متوسط کی دینیات ہے۔ آدمی کو ٹھوس اور بامعنی وجود اخلاقیات سے حاصل ہوتا ہے، اور اخلاقیات کے بغیر اس کے خدوخال دھندلے لگتے ہیں۔ رووآو کی تصویروں میں یہ دینیات ہی ہیئت کا تعیّن کرتی ہے اس لئے انسان بہت ہی ٹھوس چیز ہے۔ کیونکہ وہ ہر قسم کے انسان میں بہت ہی ٹھوس معنویت دیکھتا ہے۔ اس لئے یہاں انسان دھواں بن کر نہیں اُڑنے پاتا۔ یہ موٹی لکیریں انسان کو اخلاقی معنویت کے دائرے سے باہر نکلنے ہی نہیں دیتیں۔ یہ معنویت انسان کے لئے ایک قید خانہ بھی ہے، اور وہ سانچہ بھی جس میں اس کی ہستی ڈھلتی ہے۔ رووآو اس سانچہ پر اتنا زور اس لئے صرف کرتا ہے کہ ہم اس سے آنکھ بچا کے نہ بھاگ نکلیں اس لئے یہ شکلیں اپنے چوکھٹے سے نکل نکل کر ہماری طرف لپکتی ہیں۔ ہماری اخلاقی بے حسی اور بے اعتنائی پر شب خون مارتی ہیں۔ رووآو کی یہ موٹی موٹی لکیریں خود ہماری روح کو اپنے شکنجہ میں کس لیتی ہیں۔ مگر اس کا مطلب یہ نہیں کہ رووآو نے اپنی تصویروں کو محکمۂ احتساب بنا کے رکھ دیا ہے۔ کسی چیز کی اخلاقی تعریف پیش کرنے کے یہ معنی نہیں کہ ہم نے اس کے لئے ایک سزا تجویز کر دی، اور ہمارے اندر محبت یا ہمدردی بالکل ختم ہو گئی۔ یہ ازمنۂ متوسط کے ذہن کا ایک کرشمہ ہے کہ وہ انسانوں کے افعال کی اخلاقی حیثیت متعین کرنے کے ساتھ ساتھ انسانوں سے محبت بھی برقرار رکھ سکتا ہے۔ ڈانٹے نے پاؤلو اور فرانچسکا کو ان کے گناہ کے سبب جہنم میں جگہ دی ہے۔ لیکن ان کے انجام پر اس کا دل خون کے آنسو رویا ہے۔ یہ عیسوی انکسار ہے۔ جو رووآو میں بھی موجود

ہے۔ وہ اپنی موٹی موٹی لکیروں سے گناہ کا نام تو ضرور لکھ دیتا ہے۔ لیکن اس کی ہستی کے المیہ پہلو کو بھی نظر انداز نہیں کرتا۔ حساب کوڑی کوڑی کا، اور بخشش لاکھوں کی، رووادکی پیغمبری نے اس کی انسانی محبت کو ختم نہیں کیا بلکہ اس میں ایک نئی آویزش اور ایک نیا سکون پیدا کر دیا ہے۔ جو رومانی انداز کی انسانی دوستی سے بالکل الگ چیز ہے۔ رووادکی محبت اپنے اندر ایک ڈرامائی کش مکش اور ہیجان رکھتی ہے۔ اس کی نفرتوں کے بغیر اس محبت میں وہ ٹھنڈک نہیں آسکتی تھی جو دھڑکتے ہوئے شعلوں کو ایک دم سے گلزار بنا دیتی ہے۔

رووادکی تصویروں کی ایک اور امتیازی خصوصیت وہ ٹکنیک ہے جو اس نے ازمنۂ متوسط کی رنگین شیشوں سے بنی ہوئی کھڑکیوں سے حاصل کی ہے۔ یعنی اکثر اس کی شکلیں ٹکڑوں میں منقسم ہوتی ہیں اور ایسی لگتی ہیں جیسے ٹکڑے جوڑ جوڑ کے بنائی گئی ہوں۔ یہ صرف نقالی نہیں۔ رووادنے اس انداز میں مطالب کی ایک دنیا بھر دی ہے۔ رووادکی ہر بات میں ایک جدلیاتی تضاد چھپا ہوتا ہے۔ چنانچہ یہاں معنی تو یہ نکلتے ہیں کہ انسان چند ٹکڑوں کا مجموعہ ہے۔ ایک کٹھ پتلی ہے۔ جسے چند قوتیں حرکت میں لاتی ہیں۔ لیکن یہی جبر اختیار بھی بن سکتا ہے۔ بشرطیکہ انسان اخلاقی اور روحانی نظام کو قبول کرے۔ لہٰذا دوسرے معنی یہ ہوئے۔ کہ ٹکڑے ٹکڑے ہو کر بھی انسان کی ہستی ایک وحدت ہی رہتی ہے۔ جسے کسی قسم کا تجزیہ بھی برباد نہیں کر سکتا۔ اس ٹکنیک کے ذریعے رووَاد نے انسان کے انتشار اور اس کی وحدت کو ایک جان کر دیا ہے اور انسانی ہستی کے دو رُخ ایک ساتھ دکھا دیئے ہیں۔ خصوصاً وہ حضرت عیسیٰؑ یا کسی ولی کی تصویر اس انداز میں بناتا ہے تو وہ اپنی تصویر میں انسانیت کے سارے دکھ درد اور انسانی حوصلے کی ساری عظمتیں سمیٹ لیتا ہے۔ رووادان تصویروں میں وہ انسانی روح پیش کرتا ہے، جس پر زمین اور آسمان کی ساری صعوبتیں بھی غالب نہیں آسکتیں۔ یہ محض تصویریں نہیں بلکہ انسانی عظمت کی یادگاریں ہیں۔

پھر اس ٹکنیک میں ایک خالص فنی قسم کی بھی معنویت ہے۔ یہ ٹکڑے بناتے ہوئے جب روواو رنگ کے چھوٹے چھوٹے رقبوں کو اپنی سیاہ موٹی لکیروں سے گھیر لیتا ہے تو رنگوں کی قوت اور بھی مرتکز ہو جاتی ہے، رنگ مقید ہونے کے بعد اور بھی جگمگا اٹھتے ہیں۔ بلکہ بعض جگہ تو سُلگ اُٹھتے ہیں۔ خصوصاً جب لال رنگ کالے گھیرے میں آجاتا ہے، تو اس تضاد سے ایک آتش فشاں پھٹ پڑتا ہے۔ جذبہ کی یہ شدّت اور بیان کی یہ صحت بیسویں صدی کے شاید ہی کسی اور مصوّر کو ملی ہو۔ روواو نے پیغمبروں کا جذباتی تلاطم اور کاری گروں کا اطمینان ایک ساتھ پایا ہے۔ اس کے جذبات اتنے خالص اور بے میل ہیں کہ وہ کاری گروں والی کرتب بازی سے بھی نہیں گھبراتا۔ شدید سے شدید جذبے کا اظہار کرتے ہوئے بھی چھوٹے چھوٹے فنی تجربے کرنے لگتا ہے۔ اس کے لئے کارگری اور پیغمبری الگ الگ چیزیں نہیں ہیں۔ وہ بے ہی دراصل ازمنۂ متوسط کا آدمی۔ اس عہد کی روایت نے رووااو کی شکل میں دوبارہ جنم لیا ہے۔ اسی لئے روواو کے فن کو مذہبی اور غیر مذہبی دو حصّوں میں بانٹنا غلط ہے۔ اس کا فن ہمیشہ مذہبی رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُسے جدید مصوّروں کے کسی گروہ کے ساتھ منسلک نہیں کیا جا سکتا۔ نہ تو وہ محض واقعیت پسند ہے۔ نہ محض علامتی نہ محض اظہاری۔ نئے اسالیب کی ایجاد یا اُن کا استعمال روواو کے لئے کبھی آخری مقصد نہیں بنا۔ اس کی غرض وغایت تو یہی رہی ہے کہ اسالیب کے ذریعے انسان کی روحانی زندگی کو منوّر کیا جائے۔ ۱۹۰۳ء میں اس نے داستان گوئی اور روایتی قسم کی کلاسیکیت تو چھوڑ دی تھی۔ لیکن اپنے ہم عصروں کی طرح یہ کوشش کبھی نہیں کی تصویریں کوئی واضح نفسیاتی یا اخلاقی یا روحانی معنویت نہ آنے پائے۔ اس نے روحانی معنویت سے آزاد کبھی نہیں ہونا چاہا۔ بلکہ روواو کے اسلوب کا ارتقا زیادہ سے زیادہ معنویت کی جانب ہوا ہے لیکن ساتھ ساتھ اس کا فن بھی ترقی کرتا رہا ہے۔ اس کی فنی جدوجہد یہ رہی ہے کہ اپنی تصویر کو ہر اس تفصیل سے آزاد کرائے جس کے بغیر کام چل سکتا ہے بلکہ جس کے نہ ہونے سے معنویت اور زیادہ ابھرتی ہے۔ چنانچہ اس کا اسلوب بتدریج

خالص تر ہوتا چلا گیا ہے۔ اور اس میں وہ عناصر باقی رہ گئے ہیں، جو ایک جوہری نوعیت رکھتے ہیں۔ یوں کہنا چاہئے کہ رودآں کسی خیال یا جذبہ کو بیان نہیں کرتا۔ بلکہ اس کی طرف چند اشارے کرتا ہے۔ لیکن اس انداز کو محض اشاریت کہنا غلط ہوگا۔ اس کی تصویریں تہ در تہ معنی جتنے چاہئے نکلتے چلے آئیں مگر ابہام ذرا بھی نہیں ہوتا۔ اس کے اشارے اپنے اندر ایک واضح اور قطعی بیان کا زور رکھتے ہیں۔ محض عقیدے کے بل پر کوئی آدمی بڑا فن کار تو نہیں بن سکتا۔ لیکن اگر آدمی میں فنی صلاحیت موجود ہو تو گہرے عقیدے کے فیضان سے حوالوں کا ایک نظام دستیاب ہو جاتا ہے۔ رودآں کو اپنے ہم عصروں پر ایک بڑی فوقیت حاصل ہے۔ اس کے دو چار سیدھے سادے اشارے اتنا کچھ کہہ جاتے ہیں جو دوسرے لوگ اتنی آسانی سے نہیں کہہ سکتے۔ چنانچہ ایک طرف تو اس کے عقائد نے رودآں کو اپنے اسالیب کی تفتیش اور تشکیل میں مدد دی ہے۔ دوسری طرف وہ اپنے اسالیب کو اپنے عقائد کے قریب سے قریب لایا ہے۔ یہاں تک کہ یہ دونوں چیزیں ایک دوسرے میں حل ہو کر رہ گئی ہیں۔

اس طرح اس کے جذبات اور تجربات کی نشو و نما میں بھی اس کے مذہبی عقائد کا حصہ رہا ہے۔ جس زمانہ میں وہ طوائفوں اور مسخروں کی المناک تصویریں یا ججوں اور وکیلوں وغیرہ کے طنزیہ خاکے بنا رہا تھا۔ اس زمانہ میں بھی رودآں کا فن مذہبی تھا۔ اس نے حسن کو روایتی تصور کو خیرباد کہہ دیا، اور چہروں کو زیادہ سے زیادہ مسخ کر کے پیش کیا، تو یہ کوئی ایسی بات نہیں تھی جو اوروں نے نہ کی ہو۔ ممکن ہے، بدصورتی کو اس حد تک روا رکھنے کی اتنی ہمت کسی اور مصور نے نہ کی ہو۔ مگر اصل چیز یہ ہے کہ رودآں نے ایسے اسالیب اور ایسے موضوعات کو استعمال کس طرح کیا اور معنویت کس طرح پیدا کی۔ طوائفوں اور ایکٹروں کی زندگی کو اس زمانہ میں عام طور سے مصوروں نے دو طرح استعمال کیا ہے۔ یا تو انسانی زندگی کی بدصورتی گندگی اور بے کیفی کو ابھارنے کے لئے۔ یا معنویت سے بے نیاز ہو کر خالص جمالیاتی تسکین کے لئے۔ لیکن، رودآں نے ایسے موضوعات میں اس قسم کی دل چسپیاں نہیں ڈھونڈیں، اس نے تو ان چیزوں میں اور ہی طرح کے معنی دیکھے ہیں۔ رودآں کے یہاں بے ہنگم طوائفیں حسن اور بدصورتی کا تقابل نہیں

پیش کرتیں بلکہ ازلی گناہ کی علامت بن جاتی ہیں۔ رووادو صرف ایک بدصورت اور گندہ جسم نہیں دکھاتا بلکہ روح کے مقابلے میں جسم کی بدصورتی اور گندگی نمایاں کرتا ہے۔ ان جسموں سے جہنم کے شعلے بھڑکتے ہوئے نکلتے ہیں۔ جسم خود ایک جہنم بن جاتا ہے۔ جس میں انسان کی روح پڑی سُلگ رہی ہے۔ جسم اس کے اندر اتنی کراہیت اور نفرت پیدا کرتا ہے کہ معلوم ہوتا ہے کہ رووادو انسانی وجود کے خلاف ہی بغاوت کر رہا ہے۔ جسم کے خوف کا اظہار بھی کوئی اتنی شدت اور قہاری کے ساتھ نہیں کر سکا جیسا رووادو نے کیا ہے۔

ایک لحاظ سے ہم رووادو کو ازلی گناہ کا مصوّر تو کہہ سکتے ہیں۔ لیکن صرف اس شدید راہبانہ رویہ کے بل پر وہ اتنا عظیم مصوّر نہیں بن سکتا تھا۔ رووادو کا مذہب اسے جسم سے نفرت کرنا تو ضرور سکھاتا ہے۔ لیکن یہ بھی بتاتا ہے کہ مسیح نے انسان کی شکل میں جنم لیا تھا۔ چنانچہ وہی جسم جس سے نفرت پیدا ہوئی تھی پرستش کے لائق بن جاتا ہے۔ یہی انسانی ہستیاں جو ازلی گناہ کی دلدل میں پھنسی ہوئی ہیں۔ خدا کے رحم و کرم کی مستحق بھی ہیں، لہٰذا رووادو ان لوگوں کو جو ازلی گناہ کی علامت بن گئے تھے ایک اور نظر سے بھی دیکھتا ہے۔ اس کا عقیدہ ہے کہ مسیح کو دنیا قیامت کے دن تک بار بار صلیب پر چڑھاتی رہے گی۔ ان دنیا کے ستائے ہوئے لوگوں کی شکل میں رووادو کو مسیح مصلوب نظر آتا ہے۔ اور وہ ان گندے اور بدصورت انسانوں کے سامنے اپنا سر عقیدت سے جھکا دیتا ہے۔ جسم ایک جہنم سہی مگر وہ انسان کی روح کو فنا نہیں کر سکتا۔ اس لئے رووادو انسانوں سے محبت کرتا ہے۔ ایسے انسانوں سے بھی جنھیں بظاہر محبت کا حق نہیں پہنچتا۔ انسانی روح کا المیہ اور رزمیہ اُسے اُن لوگوں میں ملا ہے جنھیں دنیا نے اپنی بارگاہ سے نکال دیا ہو۔ رووادو کی کائنات میں ایسے لوگوں کو ولیوں کا رُتبہ حاصل ہے۔ انسان کی ہستی سے یہ شدید نفرت اور شدید محبت شاعری میں بس ولیوں کو ملی ہے۔ اور مصوری میں رووادو کو۔ ایسی نظر جو بیک وقت انسان کے دو رُخ دیکھ سکے اور نفرت کو عقیدت میں بدل کر رکھ دے۔ ایسی نظر، شاید رووادو کے حصہ میں ولیوں سے بھی زیادہ آئی ہے۔ وہ جسم سے خوف

اور نفرت میں ہی پھنس کر نہیں رہ گیا۔ اس سے بہت آگے نکل گیا ہے۔ اس وجہ سے کہ روواد انسانی روح کو کبھی نہیں بھولتا۔ وہ ظاہر کو نہایت غور سے دیکھتا ہے، لیکن صرف اس لئے کہ اندرونی معنویت تک پہنچ سکے۔ وہ ہمیشہ بس یہی ایک چیز ڈھونڈتا ہے۔ ممکن ہے اس تفتیش کا آغاز کراہیت اور نفرت سے ہوا ہو۔ لیکن جب اُسے اندرونی معنویت مل جاتی ہے تو یہ نفرت ایک دم سے محبت اور عبودیت کے جذبے میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ روواد کا کمال یہی ہے کہ اس کی نظر تو بڑی بے رحم ہے۔ مگر دل رحم کے جذبے سے بھرپور ہے۔ سخت گیری اور نرمی، احتساب، اور ہمدردی کا یہ امتزاج بس روواد کا ہی حصہ ہے۔

روواد کے یہاں خاص طور سے مسخروں کی تصویریں قابل غور ہیں۔ پکاسو کے مسخرے بھی المیہ رنگ رکھتے ہیں۔ لیکن اس لئے کہ کائنات میں ان کی کوئی جگہ متعین نہیں معلوم ہوتی۔ وہ بالکل کھوئے کھوئے نظر آتے ہیں۔ روواد کے مسخروں کا المیہ ایک اور ہی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ یہاں کش مکش یہ ہوتی ہے کہ ان کی ہستی معنویت سے خالی ہے یا اعلیٰ ترین معنویت کی حامل، یہ لوگ محض مسخرے ہیں یا خدا۔ روواد نے اپنی ان تصویروں میں (ECCE HOMO) کا عیسوی رمز پیدا کر دیا ہے۔ آپ کو وہ روایت یاد ہوگی کہ یہودی تو حضرت عیسیٰؑ کو صلیب پر چڑھانا چاہتے تھے، لیکن رومی گورنر انھیں بے ضرر اور مجنون سمجھتا تھا۔ چنانچہ اس نے حضرت عیسیٰؑ کو اپنے سپاہیوں کی تحویل میں دے دیا۔ رومی سپاہیوں نے انھیں کانٹوں کا تاج پہنایا اور مذاق ہی مذاق میں ان کی رسم تاج پوشی ادا کر ڈالی۔ رومی گورنر نے حضرت عیسیٰؑ کی یہ گت بنتے دیکھی تو اُسے ہنسی بھی آئی اور ترس بھی آیا۔ چنانچہ وہ انھیں یہودیوں کے سامنے لایا اور کہا کہ "لو اس آدمی کو دیکھو"۔ اس کا مطلب تو یہ تھا کہ اس فاترالعقل کو کیوں ستاتے ہو۔ مگر اس جملے میں رمز کی بات یہ ہے کہ آدمی' تو وہی ایک ہے' لیکن دیکھنے والے کی نظر کے مطابق اس کی معنویت اور قدر و قیمت بدل جاتی ہے۔ اس ذرا سے جملے میں انسانی تقدیر کا پورا تضاد اور پورا المیہ موجود ہے۔ آدمی مسخرہ بھی

ہو سکتا ہے اور پیغمبر بھی۔ یہ رمز رو وادٔ کے ذہن پر مسلط ہے اور وہ بار بار اسی کی طرف آتا ہے۔ کبھی تو وہ مسخروں کی شکل میں حضرت عیسیٰؑ کی مشابہت پیدا کرتا ہے، اور کبھی حضرت عیسیٰؑ کی وہ صورت پیش کرتا ہے جو رومی سپاہیوں کو نظر آئی ہو گی۔ یعنی رو واد کا بنیادی اور مرکزی موضوع ہے حضرت عیسیٰؑ کی ہستی کا رمز۔ یا دوسرے الفاظ میں یوں کہیئے کہ انسانی تقدیر کا مسئلہ۔ چونکہ یہ مسئلہ ایک تضاد سے پیدا ہوا ہے، اس لیئے رو وواد قدم قدم پر اس تضاد کو نمایاں کرتا چلتا ہے۔ اُسے نقادوں کے قول کے مطابق آسمانی سکون چاہے جتنا مل گیا ہو، لیکن یہ جدلیاتی کش مکش ہی اس کے فن کی جان ہے۔ (MISERERE) سلسلے کی تصویروں کے آخر میں جہاں اُس نے اُمید کا سورج طلوع ہوتے دکھایا ہے۔ وہاں بھی ہم یہ فیصلہ نہیں کر سکتے کہ یہ صبح ازل ہے، یا روز محشر —— رو واد کو اس سورج میں خواہ کچھ بھی دکھائی دیتا ہو لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ بعض لوگوں کو صبح ازل بھی روزِ محشر معلوم ہوگی۔ چنانچہ رو واد اس سورج کو دو طرح کی نظر سے دیکھتا ہے۔ اس کی عظمت یہی ہے کہ انسان کے تضاد کا احساس اُسے ایک نئی وحدت کی تخلیق سے نہیں روک سکتا، اور نئی وحدت کی تخلیق کرتے ہوئے وہ اس تضاد سے آنکھ چرانے کی کوشش نہیں کرتا۔

لیکن فلسفہ طرازی میں پڑ کر ہمیں رو واد کی سماجی تنقید کو نہیں بھولنا چاہیئے۔ بعض نقادوں نے رو واد کے فن کی فتح مندی اس بات میں سمجھی ہے کہ وہ طنز سے آگے نکل آیا۔ لیکن یہ بات تو ہر بڑے طنز نگار کے متعلق کہی جا سکتی ہے۔ ایک رو واد ہی کیا۔ مولیئر اور سوئفٹ کا بھی یہی حال ہے۔

بہر نوع اس حقیقت کو تسلیم کرتے ہوئے بھی ہمیں رو واد کے طنزیہ عنصر کو ایک فروعی چیز نہیں سمجھنا چاہیئے۔ اگر اس میں اتنا غصّہ نہ ہوتا تو اس کا سکون بھی جھوٹا ہوتا۔

صلح کل وہ کیا سراپا جو نہ ہو شانِ جہاد
زندگی کو یوں نہ کر لے دستِ حرفِ رسمیات

رودواد کا غصہ اس کی عیسائیت کا لازمی جزو اور اس کی رحم دلی کا دوسرا رُخ ہے۔
اس غصّہ کا شکار سب سے زیادہ جج، وکیل اور وہ شریف لوگ ہوتے ہیں جو سمجھتے ہیں کہ ہمارے لئے جنّت میں جگہ محفوظ ہے۔ ان لوگوں کے حق میں رودواد بڑا سنگ دل واقع ہوا ہے۔ یہ تصویریں اس نے رنگ سے نہیں بلکہ تھوہڑ اور آگ سے بنائی ہیں اور اپنی اخلاقی نفرت کے سارے ذخیرے ان پر صرف کر دیئے ہیں، بے انصافی، ظلم، لالچ، خود پرستی، ریاکاری کے خلاف یہ آتشیں احتجاج دراصل انسان سے رودواد کی محبت کا مظہر ہے۔ اس کی راہبانہ ذہنیت اُسے مجبور کرتی ہے کہ جس دنیا میں انسانی محبت نہ ہو اُسے کسی قیمت پر بھی قبول نہ کرے۔ رودواد کا نظامِ اقدار کیا ہے۔ یہ اس نے (MISERERE) والی تصویروں کے عنوانات میں تفصیل سے بتادیا ہے۔ ایک طرف تو رودواد کو احساس ہے کہ انسان کے لئے جینا ویسے ہی مشکل کام ہے، دوسری طرف وہ دیکھتا ہے کہ آدمی آدمی کے لئے بھیڑیا بن گیا ہے۔ انسان کی زندگی ایک مسلسل اذیت ہے۔ ہم زنجیروں میں قید ہیں۔ لیکن پھر بھی اپنے آپ کو بادشاہ سمجھتے ہیں۔ خصوصاً وہ لوگ جو با اقتدار ہیں یا مہذب کہلاتے ہیں۔ ان لوگوں نے محبت اور انکسار اپنے دل سے نکال پھینکا ہے۔ خود پرستی کے نشہ میں سرشار ہیں۔ ہر ایک نے کوئی نہ کوئی نقلی چہرہ اوڑھ رکھا ہے۔ دیانت داری، راست بازی کا، شرافت اور تہذیب کا۔ لیکن یہ وہ لوگ ہیں جو اپنے عمل سے مسیح کی تضحیک کر رہے ہیں، انھیں اذیت پہنچا رہے ہیں۔ مسیح کی آخری پناہ گاہ غریبوں اور بے آسرا لوگوں کا دل ہے۔ یہی وہ اندھے ہیں جو آنکھ والوں کو راستہ بتاتے ہیں بلکہ حضرت عیسیٰؑ انھیں لوگوں کی شکل میں ہمارے درمیان موجود ہیں اور ہمیں محبت کا پیغام دے رہے ہیں۔ وہ اپنی اس شکل میں روزِ ابد تک دُکھ جھیلتے رہیں گے۔ لیکن انھیں کے زخم انسانیت کے درد کا علاج ہیں۔ اس لئے رودواد کے یہاں ہمیں حضرت عیسیٰؑ کی دو طرح کی تصویریں ملتی ہیں۔ شروع کی تصویروں میں تو ان کی تصویر مظلوم کی ہے —— اس مظلوم کی جس پر دنیا ستم کر رہی ہو۔ آخری تصویروں میں یہ دُکھ حضرت عیسیٰؑ کی قوت ارادی کا نتیجہ بن جاتا ہے کیونکہ دُکھ سہہ کر اُن سے نفرت کو مٹانا ہے مگر ان تصویروں میں بھی دُنیا

کے بھیڑیے پن کے خلاف رووآو کا احتجاج ختم نہیں ہوتا۔ البتہ اب وہ محبت کے معنی واضح کرنے لگا ہے۔ یعنی حضرت عیسیٰؑ کی نفرت اور غصہ کو نظر انداز کئے بغیر اس نے مسیح کی معنویت میں اور گہرائی پیدا کی ہے۔ اس نے طنز کو چھوڑا نہیں، بلکہ محبت میں سمو دیا ہے۔ کیونکہ ان دونوں کو جو چیز آپس میں ملاتی ہے، وہ انسانی کرب ہے۔ وہ خود کہتا ہے کہ میرا ایمان تو انسانی کرب پر ہے۔ اس کے اندر جو بھی نشو و نما ہوئی ہے اور جتنے بھی انقلاب آئے ہیں وہ سب اسی جیتے جاگتے کرب کی بدولت اور اسی کرب نے اس کے فن کو زندہ رکھا ہے۔ اگر وہ خالی سکون پر قناعت کر کے بیٹھ جائے تو اس کا فن بھی مر جائے۔

اب تک ہم نے دیکھا کہ رووآو کے یہاں تبلیغ کا رنگ بہت نمایاں ہے۔ لیکن یہ ایسی چیز ہے جس پر رووآو کو ذرا بھی شرم نہیں آتی۔ ازمنۂ متوسط کے فن کاروں کی طرح اس کے نزدیک فن کا ایک مقدس فریضہ ہے وہ فن کے ذریعے اپنے دین کی خدمت کرنے کا قائل ہے مگر وہ فن کے معاملہ میں بھی اتنا ہی کٹر ہے جتنا اپنے عقائد کے معاملہ میں۔ وہ جو کچھ کہتا ہے اپنے اسلوب کے ذریعے۔ اس نے فن برائے فن اور فن برائے زندگی کا فرق مٹا دیا ہے۔ اس کی تصویروں کے معاملہ میں یہ بحث ہی مہمل بن جاتی ہے۔ بیسویں صدی کی مصوری میں اگر کوئی خالص ترین مبلّغ ہے تو رووآو —— اور خالص ترین فن کار ہے تو رووآو۔

آپ اس حقیقت کو سمجھنا چاہیں تو اس کے بنائے ہوئے مناظر دیکھئے۔ یہاں اس کے محبوب ترین موضوع ہیں۔ خزاں کا موسم اور جاڑے کا موسم۔ رووآو نے جس جس کفایت شعاری اور سادگی کے ساتھ منظر کشی کی ہے۔ اس کی مثال چینی مصوری ہی میں ملے گی، یورپ میں نہیں۔ دوسری طرف معنویت کا یہ عالم ہے کہ رووآو کا بنایا ہوا منظر انسان کا سارا دکھ اور سارا کرب اپنے اندر جذب کر لیتا ہے۔ یہ منظر منظر نہیں رہتا بلکہ انسان کی روح بن جاتا ہے۔ غرض جو چیز کسی اور کے یہاں خطابت ہو کے رہ جاتی وہ رووآو کے یہاں تغزل میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

لیکن یہ تغزل ڈرامے کی شان رکھتا ہے۔ روواؤ چیزوں کو نہیں دیکھتا۔ ان کے اندر جو کش مکش اور ہیجان ہے۔ اُسے دیکھتا ہے۔ اُسے ہر چیز میں اجتماع ضدین نظر آتا ہے۔ یہی اجتماع ضدین رو واؤ کے فن کی جان ہے۔ غصہ اور نرم دلی، نفرت اور محبت، تلخی اور شیرینی، حقیقت بینی اور معصومیت، ہیجان اور سکون، احتساب اور انکسار، خون اور آنسو، مایوسی اور اُمید، جلال اور جمال، جسم، اور روح، طنز اور وحدانیت، پیغمبری اور فن کاری، ان سب چیزوں کے اتصال کا نام رو واؤ ہے، اور ان میں سے ہر چیز اس کے فن کا لازمی جزو ہے۔ اس کے فن کی زندگی اس تضاد کے دم سے قائم ہے۔ اسی اجتماعِ ضدین نے رو واؤ کے فن کو ایک چھلاوا بنا دیا ہے۔ کبھی کچھ نظر آتا ہے، کبھی کچھ۔ اور اگر اپنے تعصبات دور کرکے دیکھا جائے تو سب کچھ ایک ساتھ نظر آتا ہے۔ انسانی وجود کے معمّے کو بیسویں صدی کے کسی اور فن کار نے اس جرأت اور اس ہمہ گیری کے ساتھ پیش نہیں کیا۔ انسانی تقدیر کا سوال کسی اور نے اس بے جگری کے ساتھ نہیں اُٹھایا۔ پیغمبری اور فن کاری دونوں کا حق کسی اور نے یوں ایک ساتھ ادا نہیں کیا۔

اور میرے نزدیک، اس کی عظمت یہ ہے کہ مذہبی مصوّر ہونے کے باوجود اس کی تصویروں میں تہذیبی آزادی کی انجمن کی رکنیت کے آثار کہیں بھی نظر نہیں آتے ـــــ حالانکہ ماری تان صاحب اس کے نام سے ممبری کی فیس جمع کرا چکے ہیں۔

BAHAWALPUR

FROM:-
HAMID BROTHERS.
Book SELLERS
CHOWK ANARKALI
LAHORE-15/2

V.P. Pckt 98

2/5/87.